

A la recherche
de la
conscience féminine :

Etude de la représentation de la femme/de l'écrivaine
dans l'oeuvre fictive et autobiographique de F. Sagan (1954-1984)

Nathalie MORELLO
(Maîtrise ès Lettres, P.G.C.E.)

Degree of Doctor of Philosophy
University of Edinburgh,
1995



Declaration

I declare that the entire work now submitted as a thesis for the Degree of Doctor of Philosophy in the University of Edinburgh is the result of my own independent research and is wholly my own composition.

I further declare that this thesis has not already been presented in substance for another degree and will not be submitted for any other degree in this or any other university.

Table des matières

Abstract (Résumé)	i
Acknowledgements (Remerciements)	ii
Abréviations	iii
Introduction	1
Chapitre I : La réception critique des six premiers romans de F. Sagan	14
Chapitre II : Lecture gynocentrique des six premiers romans	53
Chapitre III : Féminins ou féministes ?	83
Chapitre IV : Explosion féministe : changement de perspective	114
Chapitre V : Les écrits autobiographiques	144
Chapitre VI : La politique de l'humour	179
Chapitre VII : L'écrivain mis en cause	212
Etude de cas : <i>Le chien couchant</i>	242
Conclusion	265
Notes	278
Bibliographie	302

Abstract

The subject of this thesis is a study of the image of the female characters and of the writer in novels and autobiographical works published by Françoise Sagan between 1954 and 1984. Since the publication of *Bonjour Tristesse* in 1954, F. Sagan's work has inspired an astonishing amount of comment from journalistic critics but has been consistently ignored by academics on the grounds that it does not provide much intellectual substance. I have endeavoured to analyse the many reasons which apparently justify this condescending attitude, before attempting to place her literature with respect to various definitions that feminist critics have offered of contemporary feminine and feminist literature (essentially Simone de Beauvoir and the Anglo-American researchers). The study of her work indicates the evolution of F. Sagan's intellectual and aesthetic preoccupations during the three stages of her first thirty years as a writer. I have initially concentrated on analysing the image of the female character, her consciousness, and her moral, sexual and social identity in the first six novels published before the emergence of the feminist movement in France. This has enabled me to determine to what extent these novels conform to various models suggested by feminist prescriptive criticism but also to what extent they differ. The subsequent study of later novels has allowed me to develop F. Sagan's conception of the essence of human relationships and to set out her denial of an innate male/female opposition. A chapter has been devoted to her autobiographical works in order to show the role assigned by the writer to this particular genre : to affirm her self and the value of her writing in a literary environment still very much dominated by the male perspective. Humour is a recurring feature of F. Sagan's fictional and autobiographical writing, and I have tried to define the reasons for its use and the subversive consequences of it on her texts. Finally, the last chapter and the case study aim at showing how F. Sagan rewrites traditional genre fictions to offer a feminine perspective.

Acknowledgements

The completion of this research project has been significantly facilitated by the generosity of the University of Edinburgh. I wish to express my gratitude to the Faculty Group of Arts, Divinity and Music for having offered me both a Faculty Group Research Studentship and a Teaching Award.

My most sincere thanks go to Dr. Ian Revie and to Dr. Keith Aspley who have given me constant encouragement and valuable advice. Their regular and careful readings of my work have been very inspiring and always appreciated.

I also wish to thank my Head of Department, Professor John Renwick, for his caring support and my mentor, Dr. Richard Wakely, for guiding me as a Postgraduate Teaching Assistant.

Finally, special thanks go to my parents and to my close friends for their patient support.

Abréviations :

Romans :

- BT. : *Bonjour Tristesse*
(Paris : Julliard, 1954 ; Coll. "Le Livre de Poche" no. 772)
- CS. : *Un certain sourire*
(Paris : Julliard, 1956 ; Coll. "Le Livre de Poche" no. 868)
- DMDA. : *Dans un mois, dans un an*
(Paris : Julliard, 1957)
- AVB. : *Aimez-vous Brahms..*
(Paris : Julliard, 1959 ; Coll. "Le Livre de Poche" no. 1096)
- MN. : *Les merveilleux nuages*
(Paris : Julliard, 1961 ; Coll. "Presses Pocket" no. 2156)
- C. : *La chamade*
(Paris : Julliard, 1965 ; Coll. "Presses Pocket" no. 1967)
- GC. : *Le garde du coeur*
(Paris : Julliard, 1968 ; Coll. "Presses Pocket" no. 2124)
- SEF : *Un peu de soleil dans l'eau froide*
(Paris : Flammarion, 1969 ; Coll. "J'ai lu" no. 461)
- PP. : *Un profil perdu*
(Paris : Flammarion, 1974 ; Coll. "J'ai lu" no. 702)
- LD. : *Le lit défait*
(Paris : Flammarion, 1977 ; Coll. "J'ai lu" no. 915)
- CC. : *Le chien couchant*
(Paris : Flammarion, 1980)
- FF. I/II : *La femme fardée* (Tome I/II)
(Paris : Ramsay, 1981 ; Coll. "Le Livre de Poche" no. 5674 et 5675)
- OI. : *Un orage immobile*
(Paris : J-J. Pauvert, 1983 ; Coll. "Presses Pocket" no. 2256)

Autobiographies :

- *T.* : *Toxique*

(Paris : Julliard, 1964)

- *BA.* : *Des bleus à l'âme*

(Paris : Flammarion, 1972 ; Coll. "J'ai lu" no. 553)

- *Rpns* : *Réponses*

(Paris : J-J. Pauvert, 1974)

- *MS.* : *Avec mon meilleur souvenir*

(Paris : Gallimard, 1984 ; Coll. "Folio" no. 1657)

- *Rpls* : *Répliques*

(Paris : Quai Voltaire, 1992)

"Est-ce que ce n'est pas assez faux chic, assez snob à côté, ces Sagan ? dit [Bloch] d'un air sarcastique.

- Mais pas du tout, c'est ce que nous faisons de mieux dans le genre, répondit M. d'Argencourt qui avait adopté toutes les plaisanteries parisiennes.

- Alors, dit Bloch à demi-ironiquement, c'est ce qu'on appelle une des *solennités*, des grandes *assises mondaines* de la saison !"

Mme de Villeparisis dit gaiement à Mme de Guermantes :

"Voyons, est-ce une grande solennité mondaine, le bal de Mme Sagan ?

- Ce n'est pas à moi qu'il faut demander cela, lui répondit ironiquement la duchesse, je ne suis pas encore arrivée à savoir ce que c'était qu'une solennité mondaine."⁽¹⁾

Introduction

Quelque quarante ans après son apparition dans le monde des lettres françaises, le nom de Françoise Sagan reste indissociablement lié au titre de *Bonjour Tristesse*, son premier roman publié en 1954, alors qu'elle n'avait pas encore dix-neuf ans. Le scandale qu'il provoqua dans les milieux littéraires et extra-littéraires⁽²⁾ a fait de cet ouvrage un cas unique dans l'histoire de la littérature féminine française⁽³⁾, tandis que son auteure⁽⁴⁾ devenait l'écrivaine française la plus célèbre du monde.

Il ne fait aucun doute que l'attribution du Prix des Critiques le 24 mai 1954 et l'éditorial que François Mauriac consacra à cet événement⁽⁵⁾ contribuèrent considérablement à transformer ce qui n'était au départ qu'un honnête succès de librairie en un phénomène littéraire *extraordinaire* : en qualifiant F. Sagan de "charmant monstre de dix-huit ans", cet académicien déclencha en fait une véritable polémique qui fut par la suite alimentée par une avalanche de réactions critiques essentiellement centrées sur l'aspect "moralement scandaleux" de ce roman⁽⁶⁾. L'indépendance d'esprit pour certains, l'effronterie pour d'autres, de cette adolescente qui se disait et se voulait romancière devint en effet le principal

(sinon unique) sujet de réflexion. Il s'agissait de comprendre comment une si jeune fille pouvait écrire une histoire aussi "immorale" au cours de laquelle l'héroïne Cécile, 17 ans, non seulement organise un véritable complot pour se débarrasser de sa future belle-mère, mais aggrave davantage son cas en retraçant sa première expérience sexuelle libre avec Cyril, un jeune étudiant de bonne famille. Cette question paraissait d'autant plus insoluble que l'auteure de *Bonjour Tristesse* appartenait à ce qu'il convient d'appeler une bonne famille bourgeoise et ne présentait aucun signe d'enfant rebelle.

Bonjour Tristesse n'aurait probablement pas suscité une telle polémique si le style qui le caractérise n'avait pas retenu l'attention générale. Or, tout en désapprouvant fortement le contenu du roman, la majorité s'accorda à créditer cette écrivaine en herbe d'un talent d'écriture certain : ses premiers pas dans le monde littéraire furent presque unanimement acclamés par les ténors de la critique journalistique : elle appartient à "la famille des grands écrivains" écrivait Jacques Chardonne, "le talent littéraire est là" affirmait Emile Henriot, "le mérite littéraire éclate dès la première page et n'est pas discutable" admettait François Mauriac, "Françoise Sagan se révèle dès son premier livre comme un écrivain de race" pouvait-on lire dans *Arts*⁽⁷⁾.

Ces appréciations dithyrambiques se tempérèrent rapidement de réserves de plus en plus défavorables au fur et à mesure que F. Sagan publiait de nouveaux ouvrages : le "génie précoce", le "Radiguet en jupons", la "nouvelle Mme de La Fayette"⁽⁸⁾ perdit vite en effet de sa virtuosité aux yeux de nombreux critiques pour ne devenir que la "terrible", "l'incorrigible" Sagan qui néglige son travail d'écrivaine pour profiter au maximum des plaisirs que lui procure ce qu'elle nomme "la fête". La vie personnelle et intime de la romancière, disséquée et commercialement exploitée par la presse à scandale et autre, éclipsa vite son oeuvre. Le "mythe Sagan" est aujourd'hui connu de tous/tes : argent, whisky, drogue, voitures de sport, accidents, boîtes de nuit, casino, mariage, divorce, remariage..., la liste des clichés qui collent au personnage est plus longue que celle des livres que F. Sagan a pu écrire depuis *Bonjour Tristesse*. C'est ce mythe forgé trop tôt qui constitua par la suite la cible privilégiée des commentaires soi-disant critiques aux dépens de l'oeuvre qui recueillait inlassablement les mêmes formules souvent aussi superficielles qu'infondées.

Après 18 romans, 2 recueils de nouvelles, 6 ouvrages autobiographiques, 8 pièces de théâtre et divers autres textes, F. Sagan demeure aux yeux de la majorité "celle qui aurait pu...". On lui a surtout reproché d'étaler sa vie privée plutôt tumultueuse et de limiter son travail de romancière à la retranscrire sous le couvert de la fiction dans chacun des nouveaux romans publiés. Il est vrai que vie et oeuvre se rejoignent parfois. De plus, ses héroïnes et certains de ses héros partagent souvent son penchant pour les plaisirs de la vie nocturne et pour les voitures de sport, ainsi que son goût pour les sentiments de solitude, d'ennui, de liberté et d'amour. Ces recoupements ont trop souvent engendré des commentaires médisants et fallacieux dont certains, peu scrupuleux, n'ont pas hésité à accabler sa littérature.

Après quarante ans de carrière donc, alors que (l'oeuvre de) F. Sagan a grandement inspiré la critique journalistique, il est permis de s'étonner du peu d'intérêt qu'elle a suscité dans les milieux universitaires et intellectuels. Dans son livre intitulé *Bonjour Sagan*, Bertrand Poirot-Delpech fournit l'explication suivante :

En France, c'est la règle : quand un auteur hors-série atteint spontanément des tirages interdisant de les ignorer, l'Université et l'intelligentsia se penchent avec condescendance sur les raisons de son succès. [...] N'atteint pas qui veut au Beau pour soutenances en Sorbonne. L'approche "sociologique" - notez l'expression, pure soie - tient lieu d'admissibilité.⁽⁹⁾

Nombreux se sont en effet penchés avec une condescendance certaine sur le "phénomène Sagan" : biographies et analyses sociologiques ont remplacé l'étude purement littéraire. On compte aujourd'hui quatre biographies consacrées à la vie de F. Sagan : *Bonjour Françoise !* (1957) de Gérard Gohier-Marvier, *Françoise Sagan ou l'élégance de survivre* (1977) de Pol Vandromme, *Bonjour Sagan* (1985) de Bertrand Poirot-Delpech et le dernier en date, *Sagan* (1988) de Jean-Claude Lamy. L'abondance de documents se rapportant à F. Sagan et à sa vie privée confirme s'il en était besoin la pertinence des propos de B. Poirot-Delpech.

Dans les premières années qui suivirent la publication et le scandale de *Bonjour Tristesse*, trois livres furent publiés qui s'attachaient à expliquer le "cas"

que constituait ce best-seller. Deux d'entre eux, *Françoise Sagan et le succès* (1957) de Jean Lignière, et *Le cas Françoise Sagan* (1958) de Georges Hourdin semblent en réalité avoir été écrit dans le but de dénoncer la perversité et l'amoralité de son auteure et n'offrent pas un grand intérêt littéraire. Seul Gérard Mourgue dans *Françoise Sagan* (1958) s'est efforcé de proposer une lecture plus approfondie des trois premiers romans (*Bonjour Tristesse*, *Un certain sourire* et *Dans un mois, dans un an*) suivie d'un bref exposé de thèmes qui selon lui prédominaient dans cette oeuvre naissante : l'amour, la solitude, la frivolité ou la jeunesse. Mais l'intérêt de cet ouvrage réside davantage dans sa tentative annoncée d'analyse purement littéraire que dans la réussite de cette entreprise : son discours demeure en effet quelque peu superficiel et surtout importunément paternaliste.

Face à la pauvreté qualitative des documents disponibles à ce jour sur la *littérature* de F. Sagan, il faut néanmoins signaler un petit nombre d'études critiques qui ont délaissé le mythe de l'écrivaine pour se concentrer sur l'intérêt littéraire de ses romans et qui ont par conséquent contribué, à divers degrés de réussite, à une meilleure compréhension de l'oeuvre ou de certains des ouvrages qui la composent. Citons tout d'abord deux thèses de doctorat de 3^{ème} cycle soutenues dans des universités françaises : la première, *Françoise Sagan, romancière*, présentée en 1977 par Georges Tchianga, propose une analyse traditionnelle de l'univers romanesque de F. Sagan, centrée sur une observation systématique et progressive des structures et des techniques narratives propres à chacun des onze ouvrages fictifs alors publiés. Ce travail n'apporte en fait aucun éclairage véritablement nouveau sur la littérature de F. Sagan mais a pourtant le mérite de faire figurer pour la première fois cette oeuvre parmi toutes celles qui retiennent l'attention des universitaires. Dans *Système des objets dans l'oeuvre romanesque de Françoise Sagan* (1984), Marie Chaina Abdallah étudie dans quatre romans⁽¹⁰⁾ le rapport que le personnage saganesque entretient avec l'"objet" romanesque qui l'entoure, en se référant aux théories modernes sur le statut de l'objet et la fonction que l'on peut lui attribuer dans le récit. Aussi intéressante que puisse être cette analyse critique, on peut pourtant lui reprocher de se limiter à l'exploration d'un thème assez spécifique et relativement secondaire dans seulement quatre romans dont le choix semble quelque peu arbitraire.

Marian St. Onge fut la première à adopter une perspective féministe. Dans sa thèse intitulée *Narrative strategies and the quest for identity in the French female novel of adolescence* (1984), elle propose une lecture très enrichissante de quatre romans de l'adolescence⁽¹¹⁾, dont *Bonjour Tristesse*, et développe le thème de l'influence de la relation mère-fille sur l'écriture féminine.

L'étude que Joyce Jackson consacra à certains romans de F. Sagan, *The quest for love and happiness in selected novels of Françoise Sagan* (1989), est quant à elle beaucoup trop superficielle : essentiellement descriptive et dépourvue de discours analytique original, elle accumule de trop nombreuses erreurs de lecture ou d'interprétation qui témoignent d'un manque de rigueur regrettable dans un travail de recherche se limitant en fait à un compte rendu paraphrastique décevant.

L'ouvrage qui a le plus contribué à ce jour à mieux cerner l'art romanesque de F. Sagan est incontestablement celui publié par Judith Graves Miller : *Françoise Sagan* (1988). Elle y dénonce l'indifférence condescendante qui entoure son oeuvre et organise sa réflexion autour du thème de l'évasion dans ses romans et pièces de théâtre, et plus particulièrement de celui de l'indépendance des héroïnes et leur rejet des valeurs familiales et bourgeoises qui caractérisent la société patriarcale.

Il apparaît donc que, ces rares exceptions mises à part, la littérature de F. Sagan n'a pas véritablement éveillé la curiosité de la critique littéraire. La principale raison qui permet d'expliquer ce manque d'intérêt quasi consensuel provient, semble-t-il, de la conviction générale que cette littérature manque cruellement de poids sur le plan intellectuel. F. Sagan n'est aux yeux de beaucoup que l'auteure de "petites histoires toutes simples" : le nihilisme primaire qui imprègne chacun de ses romans ne peut en aucun cas justifier l'absence regrettable de toute dimension métaphysique et d'une vision du monde originale.

Ce scepticisme n'a cependant pas empêché F. Sagan de continuer dans la voie qu'elle s'était choisie. Ne se réclamant d'aucun courant littéraire existant et refusant de se laisser étiqueter, elle rend difficile la tâche consistant à tenter de situer la place qu'elle peut occuper dans la littérature française contemporaine.

A cette question posée par un journaliste de *L'Express*, Françoise Sagan répondait :

Pratiquement, je tiens une place dans l'édition. Dans la littérature, je ne sais pas... Je ne peux pas dire... J'essaie d'écrire des livres décents... Savoir si c'est de la bonne littérature... Je ne sais pas. Je prie pour.⁽¹²⁾

Appréciation empreinte de modestie face aux attaques vindicatives répétées de la critique devenue hostile, et qui masque une admiration immense pour la littérature en général.

Dans son autobiographie *Avec mon meilleur souvenir*, Françoise Sagan retrace son "parcours du combattant" dans le domaine des Lettres. "*Les nourritures terrestres* à 13 ans, *L'homme révolté* à 14, *Les illuminations* à 16" (MS. p. 139), mais ce sont surtout les oeuvres de Marcel Proust et de Jean-Paul Sartre, à qui elle a d'ailleurs consacré de très belles pages, qui l'ont influencée. Elle a puisé dans les romans du premier son sujet de préoccupation première :

je découvris que l'être humain qui remplaçait Dieu, ou qui ne le remplaçait pas, qui était fiable ou ne valait rien, qui n'était que poussière et dont la conscience englobait tout, je découvris que cet être humain était mon seul gibier, le seul qui m'intéressât, le seul que je n'arriverais jamais à rattraper, mais que je croirais frôler, peut-être, parfois, dans un de ces grands moments de bonheur que donne la faculté d'écrire. (MS. p. 149)

On retrouve dans les romans de Françoise Sagan certains thèmes chers à son premier et illustre prédécesseur : le temps qui passe et qui apporte l'oubli, le goût de la recherche de la vérité humaine, le désir de fouiller au plus profond les sentiments.

Quant à Jean-Paul Sartre, F. Sagan a maintes fois exprimé son admiration autant devant l'être humain que devant son oeuvre. Dans la lettre ouverte qu'elle lui adressa et qui fut publiée en 1980 dans *L'Egoïste* sous le titre *Lettre d'amour à Jean-Paul Sartre*, elle écrivait :

Tout ce que vous m'aviez promis à l'âge de mes quinze ans, âge intelligent et sévère, âge sans ambitions précises donc sans concessions, toutes ces promesses, vous les avez tenues. Vous avez écrit les livres les plus intelligents et les plus honnêtes de votre génération, vous avez même écrit le livre le plus éclatant de talent de la littérature française : *Les Mots*. (MS. p. 128)

Cette initiation somme toute classique à la littérature française n'autorise

pourtant pas un réflexe d'affiliation et de classification qui ferait de F. Sagan l'héritière morale et/ou esthétique d'un ou de plusieurs de ces grands maîtres spirituels.

Au reproche que la critique lui a souvent fait de raconter des histoires au cours desquelles il ne se passe rien, ou du moins pas grand-chose, F. Sagan répond que le véritable drame est la vie quotidienne, que la fureur, le bruit, la peur, l'exaspération, l'angoisse, l'ennui sont des sentiments que tout être humain éprouve à un moment donné de son existence (*Rpns.* p. 82). Ce sont ses sensibilités qui l'inspirent, et elle ajoute :

Je prends les choses comme elles sont, je ne cherche pas à les changer, mais à les décrire ; cette littérature de description me plaît et me séduit à tous points de vue, moral, esthétique, etc. Je trouve la vérité et la vie beaucoup plus compliquées, ambiguës et nourissantes que le moindre fantasme. (*Rpns.* p. 82)

Indifférente aux préoccupations des partisans du nouveau roman, F. Sagan émet quelques doutes à l'égard de la recherche de techniques romanesques nouvelles :

Il est toujours un peu facile, comme le prétend le nouveau roman, de demander au lecteur d'apporter le talent que l'auteur n'a pas mis. La vraie littérature c'est quand même celle du talent de l'auteur ! Le lecteur doit être subjugué, séduit, pris par quelqu'un dont c'est le plaisir et la force de capturer à l'aide des mots qui sont ceux de tout le monde, mais que l'écrivain n'emploie pas comme n'importe qui. (*Rpns.* pp. 74-75)

Elle refuse pareillement le qualificatif "avant-garde" que lui a valu parfois, en particulier à ses débuts, sa représentation romanesque de l'absurdité de l'existence :

L'absurde de l'existence n'a attendu ni Sartre, ni Camus (ni moi) pour être mis en roman. (*Rpns.* p. 49)

F. Sagan s'est également montré méfiante à l'égard des recherches effectuées par certaines féministes concernant la nécessité de créer un nouveau langage féminin. Elle confiait dans un article :

Et qu'on ne me parle pas de ces histoires d'écriture féminine ou masculine. Ou bien les femmes veulent faire oublier ce qu'elles sont et leur écriture a l'air châtrée [sic], ou bien elles veulent le rappeler et ça devient miaulant et ennuyeux comme la pluie.⁽¹³⁾

Plus récemment à la question "Y a-t-il selon vous une écriture propre à la femme ?", elle répondait :

Je ne crois pas qu'il y ait une écriture spécifique de la femme, mais il y a peut-être une littérature féminine, en ce sens que beaucoup écrivent en pensant qu'elles sont des femmes, et en voulant soit affirmer, soit nier leur féminité. Cela donne des romans ou plaintifs ou secs. Personnellement, quand j'écris, je ne pense pas aux différences de sexe. (Rpls. p. 54)

Les romans de Françoise Sagan ne servent point de prélude ni ne répondent à l'appel que lançait par exemple Hélène Cixous dans son article intitulé "Le Rire de la Méduse", dans lequel elle exhortait la femme à s'écrire et à rejeter le discours phallocentrique⁽¹⁴⁾. La recherche d'un langage propre à la femme, susceptible d'exprimer la spécificité de son corps et de sa personnalité, n'a jamais intéressé la romancière.

Mais ceci ne signifie pas pour autant que F. Sagan soit totalement indifférente au sort de la femme, à sa condition et aux difficultés qu'elle éprouve à affirmer son être dans une société dominée par le pouvoir masculin. Il est vrai qu'elle n'a jamais appartenu au Mouvement de Libération des Femmes parce qu'elle est toujours restée sceptique quant à la notion d'"égalité des sexes" et désapprouve l'établissement et l'entretien de rapports de force entre hommes et femmes. Elle n'a en revanche pas hésité à signer "Le Manifeste des 343". Ce document, publié par *Le Nouvel Observateur* le 5 avril 1971, fut signé par 343 femmes d'horizons et d'orientations différents qui protestaient ainsi contre la répression de l'avortement⁽¹⁵⁾. Elle a aussi publiquement approuvé certains objectifs du M.L.F. comme l'égalité des salaires ou l'obtention d'une pension alimentaire en cas de divorce. Mais F. Sagan a toujours refusé de se laisser enfermer dans les limites d'un parti, et ses engagements sociaux et politiques sont généralement plus ponctuels que dictés par les directives dogmatiques d'un quelconque groupe avec qui elle partagerait certaines convictions. C'est pour cette raison qu'elle a toujours refusé l'étiquette "féministe", non pas parce qu'elle ne

s'est pas reconnue dans certaines revendications défendues par les représentantes de ce mouvement, mais parce qu'elle souhaite avant tout garder la liberté de penser et d'agir selon ses propres principes.

Ce refus d'engagement et certains de ses propos considérés masculinistes lui ont valu un mépris certain de la part de nombreuses intellectuelles féministes qui choisissent de voir seulement dans son oeuvre une représentation des rapports humains reproduisant plus ou moins fidèlement l'idéologie patriarcale et son discours aliénateur. La littérature de F. Sagan offre pourtant un corpus très intéressant pour une analyse féministe : d'abord parce qu'il évoque le cas d'une femme qui choisit d'écrire, de travailler et de devenir financièrement indépendante et socialement libre, choix qui, dans le contexte socio-politique du début de sa carrière, était peu banal. Mais surtout parce que cette auteure choisit la littérature pour représenter une certaine vision de l'existence et dessine à travers ses héros et héroïnes une image nouvelle de chacun des deux sexes. Bien que se situant en marge des deux discours dominants, féministe et masculiniste, cette appréhension des rapports humains tend vers une redéfinition des rôles sexuels dans une société débarrassée des pressions aliénatrices inhérentes à l'idéologie patriarcale.

L'objectif de ce travail de recherches est d'approfondir et de justifier cette affirmation dans les ouvrages fictifs et autobiographiques que F. Sagan publia entre 1954 et 1984, et de mettre en évidence l'évolution de cette littérature pendant ces trente années. La décision d'exclure les pièces de théâtre et autres écrits correspond à une intention de concentrer notre attention sur une forme d'écriture qui représente le mieux les préoccupations intellectuelles et esthétiques de la romancière. C'est en effet dans ces écrits qu'elle expose avec le plus de conviction personnelle sa conception de l'art, considérant le théâtre comme une distraction amusante mais assurément secondaire⁽¹⁶⁾. Quant au choix de limiter le champ d'investigation aux ouvrages publiés avant 1984, il peut sembler gratuit et il est vrai qu'il correspond dans une certaine mesure à un goût personnel. Pourtant, au-delà de cette subjectivité initiale, il semble quand même que cette date inaugure une phase nouvelle dans l'évolution littéraire de F. Sagan, dont on

peut dire qu'elle est en perpétuelle progression. Il serait par conséquent dangereux de l'appréhender comme une totalité alors qu'elle continue d'évoluer avec la publication de chaque nouveau roman.

En situant l'action de *De guerre lasse* (1985) et d'*Un sang d'aquarelle* (1987) durant la période de l'Occupation et en introduisant l'histoire collective dans ses fictions, elle s'écarte quelque peu de ce qui semblait être jusqu'alors son domaine de prédilection⁽¹⁷⁾. Si *La laisse* (1989) a pu laisser présager un retour aux "normes saganiques", il fut bref. *Les faux-fuyants* (1991) constitue une expérience encore inédite de la part de l'écrivaine : replongée sous l'Occupation, l'intrigue est en fait une tragi-comédie burlesque, écrite, selon les propres mots de F. Sagan, "pour faire rire". Le dernier en date, *Un chagrin de passage* (1994), s'inscrit au contraire dans le prolongement de ses romans au sujet plus grave, même si le sourire y trouve aussi parfois sa place. J'aurai l'occasion de mentionner ces cinq romans au cours de cette étude mais n'ai pas jugé opportun de chercher à les rattacher aux précédents qui possèdent une unité de thèmes et d'inspiration.

Je me propose donc de situer cette oeuvre par rapport aux différentes définitions que les critiques féministes d'après-guerre ont tenté de donner à la littérature féminine/féministe contemporaine. En guise d'avant-propos, le premier chapitre sera consacré à l'analyse de la réception critique des six premiers romans que F. Sagan publia entre 1954 et 1965 : *Bonjour Tristesse* (1954), *Un certain sourire* (1956), *Dans un mois, dans un an* (1957) *Aimez-vous Brahms..*⁽¹⁸⁾ (1959), *Les merveilleux nuages* (1961) et *La chamade* (1965)⁽¹⁹⁾. Il s'agira de démontrer que la critique littéraire traditionnelle a systématiquement usé de nombreux procédés illégitimes et sexistes pour dévaloriser la littérature de F. Sagan et la reléguer dans le domaine de la paralittérature.

Le deuxième chapitre proposera une étude de la représentation de l'expérience féminine dans ces six premiers romans. Les recherches effectuées par N. Chodorow et C. Gilligan sur le développement de la femme et les modèles de comportement féminin serviront de support théorique à cette analyse qui fera également référence aux théories développées dans le premier ouvrage de référence féministe moderne : *Le deuxième sexe* (1949), de Simone de Beauvoir.

Il conviendra dans le chapitre suivant de déterminer dans quelle mesure ces premiers romans se conforment aux modèles donnés en exemple par une variété de critiques prescriptives, mais surtout dans quelles mesures ils s'en écartent, afin de clarifier la place qu'ils peuvent occuper au sein de l'ensemble de la littérature féministe d'alors.

Le chapitre IV s'appliquera à montrer que les deux romans respectivement publiés en 1969 et 1974, *Un peu de soleil dans l'eau froide* et *Un profil perdu*, révèlent les divergences d'opinion qui amenèrent F. Sagan à se positionner en marge du mouvement féministe alors naissant et à remettre en question certains de ses discours politiques. Ces observations nous conduiront à rapprocher ces textes de la définition que R. Felski a proposé de la littérature d'éveil et nous permettront de préciser la nature des rôles que la romancière attribue à chacun des deux sexes ainsi que sa conception de l'essence même des rapports humains.

Le chapitre V, centrés sur les écrits autobiographiques de F. Sagan, se fixe pour objectif principal de déterminer tout d'abord le rôle essentiel que F. Sagan assigne à cette forme d'expression pour ensuite tenter de replacer ces textes dans un contexte plus spécifique à la réalité de l'écrivaine : celui d'une femme qui se voit contrainte par les pressions morales et sociales d'affirmer sa valeur dans un milieu encore dominé par la perspective masculine.

L'humour occupe une place très importante dans l'oeuvre de F. Sagan, fictive et autobiographique, et en particulier dans les ouvrages postérieurs à 1968 où il s'exprime avec plus d'insistance et de régularité. Nous essayerons donc au cours du chapitre VI d'établir l'origine de cette caractéristique de l'écriture saganesque, son expression, et enfin les conséquences subversives qu'elle peut avoir sur la lecture de ces textes.

Le dernier chapitre se rapportera à deux romans, *Le lit défait* (1977) et *Un orage immobile* (1983), qui mettent en scène un écrivain comme protagoniste principal. Nous verrons que, loin de correspondre à la représentation déguisée d'une expérience personnelle, le choix d'un personnage *masculin* permet à la romancière de mettre en valeur le mécanisme psychologique de la création masculine tel qu'elle se le représente dans l'esprit de certains écrivains.

Nous terminerons par une étude de cas concernant *Le chien couchant* (1980) visant à démontrer l'irrecevabilité des accusations de plagiat dont fut

injustement victime ce onzième roman. L'intention subversive qui se dégage de ce texte servira à parachever l'hypothèse selon laquelle le discours de F. Sagan s'inscrit en faux contre l'idéologie dominante.

Avant de commencer ce travail, une précision s'impose concernant le choix d'utiliser le substantif féminisé de termes qui traditionnellement demeurent invariables (le genre masculin faisant office de neutre). Ainsi emploierai-je aussi bien le mot "romancière" pour désigner F. Sagan qu'"écrivaine" ou "auteure". Certains/nes pourraient l'interpréter comme une affirmation consciente de la féminité de l'écriture de F. Sagan et par conséquent la situer aux côtés des partisans de la "différence", de la spécificité féminine, avec toutes les conséquences que cette position entraîne sur la lecture de son oeuvre. La négation de cette relation me vaudra peut-être le reproche que l'usage des substantifs féminins, parce qu'il s'oppose à celui de termes plus génériques qui entretiennent la confusion du masculin et de l'universel, confirme par conséquent la spécificité du féminin non en termes de différence, mais d'infériorité et devient ainsi synonyme de littérature secondaire et marginale. C'est à mon avis dans les deux cas poser la présence des femmes dans le champ littéraire comme une anomalie originelle en les définissant soit en les opposant soit en les assimilant à une norme établie prétendant que l'écriture est dans son essence masculine. Dans le monde des professions, la féminisation du substantif qui ne peut être employé comme adjectif (auquel cas l'accord féminin ne pose pas de problème, comme par exemple le mot "intellectuelle"), semble avoir été adoptée naturellement lorsque les valeurs morales de la société acceptaient de bon gré la féminisation d'une profession. Mais pour ce qui est des disciplines dans lesquelles les hommes ont fait preuve de réticences à accepter l'avènement des femmes, le problème a été soulevé quant à la difficulté de nommer ces nouvelles venues. Cette prétendue indétermination nominative, qui date du début du XIX^{ème} siècle et ne semble toujours pas avoir été résolue, ne sert en réalité qu'à invoquer tacitement la non raison d'être de l'entrée des femmes dans un domaine où les valeurs dites viriles pouvaient s'affirmer impérialement sans aucune concurrence⁽²⁰⁾. C'est par conséquent dans la perspective de dénoncer cette attitude anti-féministe que j'emploierai les substantifs féminins pour ce qu'ils signifient de plus neutre : une

personne de sexe féminin qui a pour métier d'écrire sans que cela évoque des opinions préconçues et des revendications visant à renforcer l'idée que la femme qui écrit constitue une quelconque singularité.

Chapitre I :

La réception critique des six premiers romans de Françoise Sagan

Les quelques remarques introductives se rapportant à l'accueil des premiers romans de F. Sagan indiquent que la critique journalistique, dans son ensemble, tout en reconnaissant à cette romancière certaines dispositions pour l'écriture, ne semblait pas la considérer comme une écrivaine digne de ce nom. Les arguments invoqués sont toujours les mêmes : Françoise Sagan se contente de décrire "le petit milieu oisif" qu'elle connaît si bien pour le fréquenter quotidiennement, dans lequel elle fait évoluer des personnages veules et désabusés, sans relief, qui tentent de tromper leur ennui dans l'alcool, la vitesse et les coucheries sans lendemain. Cette appréciation schématique de l'oeuvre semble avoir peu à peu dispensé de nombreux/ses critiques de s'engager dans une analyse sérieuse de chaque nouveau texte, au point que B. Jourdain n'éprouvait nul scrupule à écrire à propos de *La chamade* :

Après tant d'interviews plus ou moins décevantes, d'articles au moins réticents, parfois très favorables, ce roman est devenu, à son tour, un de ces livres dont l'intrigue ne recèle plus aucun mystère et dont on peut parler aisément et longuement sans se donner la peine de le lire.⁽¹⁾

Cette constatation nous laisse quelque peu sceptique à l'égard de la rigueur que se doivent d'observer les critiques littéraires. Ce scepticisme se transforme cependant en un refus d'être dupe lorsqu'on prend la peine de s'intéresser aux critères d'évaluation et aux procédés employés pour juger un ouvrage de F. Sagan. En effet, cette présente analyse vise à démontrer que son oeuvre a invariablement été dévalorisée par une approche *phallique* qui base son jugement sur une conception très sexiste de la littérature et de la littérarité.

L'hypothèse selon laquelle le sexe de l'auteur/e suffit à un grand nombre pour déterminer a priori la valeur d'un texte trouve d'innombrables justifications dans l'histoire littéraire. C'est ce qu'a amplement démontré une quantité de travaux inspirés par les remarques faites par Mary Ellmann dans son livre *Thinking about women*. Elle utilise les termes "Phallic Criticism" pour désigner la mentalité sexiste qui détourne la critique littéraire traditionnelle de sa fonction initiale et explique que

With a kind of inverted fidelity, the discussion of women's books by men will arrive punctually at the point of preoccupation, which is the fact of femininity. Books by women are treated as though they themselves were women, and criticism embarks, at its happiest, upon an intellectual measuring of busts and hips.⁽²⁾

Dans *Images of women in American literature*, Kimberley Snow emploie l'expression "Biological Put-Down" pour expliquer le même phénomène :

The Biological Put-Down, in which women characters or authors are seen only in biological terms, is a perennial favorite in criticism. For example, one critic divides Faulkner's women into cows and bitches and another relates the poems of Emily Dickinson to her menstrual cycles. Male characters and authors, however, are not reduced to their biological functions or characteristics. No one divides Faulkner's men into studs or geldings, nor do they relate Carlyle's work to his indigestion, although the evidence is certainly there in both cases.⁽³⁾

Cynthia Ozick préfère quant à elle la formule "The Ovarian Theory of Literature" dont elle précise :

Consider, in this vein, the habits of reviewers. I think I can say in good conscience that I have never - repeat, *never* - read a review of a novel or, especially, of a collection of poetry by a woman which did not include somewhere in its columns a gratuitous allusion to the writer's

sex and its supposed effects. The Ovarian Theory of Literature is the property of all society, not merely freshmen and poor Ph.D. lackeys : you will find it in all the best periodicals, even the most highbrow.⁽⁴⁾

Trois dénominations différentes, auxquelles il reste à ajouter également la critique "ad feminam", expression employée par Elaine Showalter⁽⁵⁾ pour évoquer la même méfiance à l'égard des commentaires littéraires masculins.

Dans un article consacré au jugement masculin, Cheri Register énumère les principaux reproches qui lui sont adressés :

Feminist critics claim to have good cause for questioning scholarly objectivity and critical absolutism. Their dispute with the established, reputedly non-ideological critics, most of whom are male, focusses on three allegations : (1) they fail to discuss female writers as writers, without regard to their sex ; (2) they ignore many female writers altogether ; and (3) they have a myopic tendency to make universal statements on the basis of male experience.⁽⁶⁾

De nombreuses études ont démontré que l'institution littéraire a depuis longtemps établi ce que Mary Ellmann appelle un "double standard" critique :

The working rule is simple, basic : there must always be two literatures like two public toilets, one for Men and one for Women.⁽⁷⁾

Chacun des deux sexes voyait sa littérature jugée en fonction de sa conformité à une conception déterminée des rôles sexuels qui obéissaient à des caractéristiques prétendument "naturelles" :

If we break down the categories that are the staple of Victorian periodical reviewing, we find that women writers were acknowledged to possess sentiment, refinement, tact, observation, domestic expertise, high moral tone, and knowledge of female character ; and thought to lack originality, intellectual training, abstract intelligence, humor, self-control, and knowledge of male character. Male writers had most of the desirable qualities : power, breadth, distinctness, clarity, learning, abstract intelligence, shrewdness, experience, humor, knowledge of everyone's character, and open-mindedness.⁽⁸⁾

L'ouvrage d'une écrivaine était donc évaluée selon qu'il reflétait ou non un idéal de féminité très conservateur. L'exemple que fournit Mary Ellmann pour illustrer la pertinence de ces remarques paraît très significatif puisqu'il se rapporte à Françoise Sagan :

Admittedly, everyone is amused by the skillful wrapping of a book, like a negligee, about an author. Stanley Kauffmann opened a review of Françoise Sagan's *La chamade* with this simile :

Poor old Françoise Sagan. Just one more old-fashioned old-timer, bypassed in the rush for the latest literary vogue and for youth. Superficially, her career in America resembles the lifespan of those medieval beauties, who flowered at 14, were deflowered at 15, were old at 30 and crones at 40.

A superior instance of the mode - the play, for example, between *flowered* and *deflowered* is neat. And quite probably, of course, women might enjoy discussing men's book in similar terms. [...] From a review of a new novel by the popular French novelist, François Sagan :

Poor old François Sagan... Superficially, his career in America resembles the life-span of those medieval troubadours who masturbated at 14, copulated at 15, were impotent at 30 and prostate cases at 40.

Somehow or other, No.⁽⁹⁾

Tout en dénonçant ce double standard, qui semble constituer un automatisme des plus logiques, la critique féministe met en cause l'échelle de valeurs humaines qui relègue l'expérience féminine dans le domaine de l'inessentiel et implicitement accorde à la plus médiocre littérature masculine un élément de crédibilité et d'utilité qu'elle refuse aux meilleurs romans féminins.

Nous allons pouvoir constater maintenant que la critique littéraire traditionnelle a systématiquement usé de nombreux procédés pour dévaloriser la littérature de F. Sagan sous le seul prétexte qu'elle est de sexe féminin. Le sexisme du discours peut se vérifier à trois niveaux différents :

- Au niveau de la romancière en tant qu'être humain sexué : F. Sagan est en effet bien fréquemment l'unique sujet de réflexion et on lui dénie souvent tacitement le droit de s'exprimer pour des raisons aussi sexistes qu'infondées.
- Au niveau de l'art romanesque de la romancière, qui est invariablement soumis au double standard.
- Au niveau des personnages fictifs, féminins et masculins, qui sont jugés par rapport à des conventions littéraires, morales, sociales qui reflètent les valeurs d'une culture patriarcale et qui restreignent dangereusement les lectures.

Pour des raisons de commodité analytique, la majeure partie de cette étude

se référera à des critiques uniquement masculines : d'abord parce qu'elles représentent l'immense majorité des compte rendus publiés à cette époque-là, et surtout parce qu'elles reproduisent un discours qui se pose en modèle universel. Il conviendra par la suite d'examiner les rares interventions féminines pour mieux discerner une éventuelle différence de traitement envers l'écrivaine.

Une dernière précision est nécessaire : la masse de réactions critiques que suscita la publication de chaque roman de F. Sagan est considérable et rend la tâche de l'analyste sinon impossible, du moins laborieuse et fastidieuse. On comprendra alors que cette étude ne prétend pas englober la totalité de la littérature critique se rapportant à F. Sagan et à son oeuvre, mais se limite plus modestement à analyser certains documents disponibles à ce jour concernant les six premiers romans de F. Sagan. Cette sélection corrobore tout d'abord notre choix de considérer ces six premiers ouvrages comme un ensemble. Elle s'appuie également sur la conviction que les commentaires qui accueillirent par la suite chaque nouveau roman constituaient des redites basées sur un jugement déterminé avant la lecture du texte. Les documents qui ont retenu notre attention furent rédigés par des critiques réputés et respectés dans les milieux littéraires pour le sérieux et le bien-fondé de leurs appréciations, ou par d'autres parfois moins renommés mais qui se sont intéressés à la littérature de l'écrivaine.

Autour de LA FEMME

Il semble que la méthode la plus répandue lorsqu'il s'agit de rendre compte d'un roman de F. Sagan consiste à focaliser l'attention des lecteurs/lectrices sur *la femme* : le simple fait que la personne se cachant derrière le texte soit de sexe féminin constitue en lui-même le sujet de réflexion digne d'intérêt et justifie que l'on élude toute discussion sur son oeuvre. La critique en revient fréquemment à la question de la féminité et se lance allègrement dans un discours centré sur l'apparence physique, la personnalité, la vie privée ou/et la moralité de F. Sagan⁽¹⁰⁾.

Le rappel autobiographique :

Un des procédés largement utilisé pour manipuler l'accueil d'un roman est de commencer l'article par un court rappel biographique. Cette méthode n'a rien de répréhensible en elle-même si l'on adopte le point de vue traditionnel selon lequel les repères biographiques facilitent une meilleure lecture du texte. Pourtant il apparaît très vite que loin d'envisager le passé de F. Sagan dans une optique littéraire, les rappels biographiques se concentrent sur certains aspects physiques, psychologiques ou moraux de l'auteure qui ont pour résultat de la juger sur son statut de femme et non pas d'écrivaine. Le livre de G. Mourgue intitulé *Françoise Sagan* fournit un exemple typique de cette pratique. Dans son avant-propos, P. de Boisdeffre nous prévient que

Aujourd'hui Gérard Mourgue, délaissant "le cas Sagan" nous apporte une lumière plus utile que tous les commentaires de la presse parce qu'il traite de son modèle comme on en parlera demain dans les manuels de littérature ; avec lui la vedette passe après l'écrivain et ce qui compte n'est pas ce que Françoise Sagan a mis dans sa vie mais ce qu'elle a dit dans son oeuvre.⁽¹¹⁾

et précise également que son confrère "ne porte pas de jugement sur l'auteur"⁽¹²⁾.

On se réjouit de lire que cet auteur fasse preuve de conscience professionnelle sans se laisser distraire par les élucubrations de la presse à scandale. Cet espoir se voit confirmé lorsque G. Mourgue débute son ouvrage par un rappel théorique du but de la critique confirmant l'analyse purement littéraire. Pourtant peu à peu sa plume glisse vers une définition de la littérature de F. Sagan qui justifie à ses yeux un ton plus familier lorsque la vision personnelle remplace le discours normatif. Ce passage illustre la contradiction de sa démarche, qu'il vient de définir comme se voulant objective et surtout *littéraire* :

Françoise Sagan n'a pas toujours été la jeune fille des pleines pages en couleur de *Paris-Match*. En ce temps-là, ce qu'elle désirait n'avait pas encore place dans les rangs des caprices. Ses rêves étaient d'épuiser le tirage de son livre, c'est-à-dire 3000 exemplaires, de lire la *Psychologie* de Maurice Pradines, et de rencontrer Sartre. Imagine-t-on ce qu'est la célébrité sur un organisme délicat ?⁽¹³⁾

"Caprice", "rêve", "délicat", que motive l'emploi de ces mots sinon la conviction profonde d'une nature féminine prédéterminée où se mêle un esprit "typiquement féminin" basé sur l'imaginaire, l'inconstance et une infériorité physique

déterminante ? Mais le préjugé sexiste ne s'arrête pas là puisque l'auteur fournit lui-même la réponse à sa question, au cas où le lecteur/la lectrice ne pourrait concevoir toute l'horreur d'une telle situation :

Il y a, dans cet envahissement de la terre par une jeune fille, quelque chose de monstrueux. On ne peut s'empêcher de penser à un apprenti sorcier qui n'est plus maître de son "charme". Pris dans les mailles des "circonstances", la réalité lui échappe, en dépit de ses efforts pour en atteindre l'essence. [...]

Il en résulte la solitude. Qu'elle soit entourée d'un essaim de gens médiocres, ou face à face avec l'étendue blanche de sa feuille de papier, pour la création littéraire, le doute est de même nature. Elle sait que la multitude est la proie de folies collectives, elle sait que ce qu'elle écrit dorénavant échappe à l'impartialité du jugement. La voilà seule. Elle doit ressentir ce qu'il y a d'amer et d'angoissant dans tout destin exceptionnel, elle doit connaître, plus souvent que l'on ne croit, cette agonie du jardin des oliviers, qui symbolise l'homme tenté par le refus d'assumer son destin de dieu.⁽¹⁴⁾

Un tel discours suggère que le travail d'écrivain et le succès qui peut l'accompagner vont à l'encontre des dispositions psychologiques et physiques des femmes : leur prétendue nature délicate ne leur permettrait pas en effet de supporter un tel fardeau. Seul l'homme possède la stature nécessaire et les ressources mentales indispensables pour pouvoir assumer le poids d'une telle destinée. Nous voilà donc replongés dans le débat fantasmatique de l'infériorité physique de la femme et les répercussions qu'elle entraîne sur ses capacités intellectuelles et psychologiques.

A partir de cette allégation initiale, les pages biographiques suivantes suggèrent l'existence de deux F. Sagan. La première est celle d'une petite fille attachante et espiègle : en grandissant, devenue une jeune fille charmante, elle fait visiter Paris à ses cousins de province et parsème ses propos de "Joli-Joli" et de "Flûte-Flûte". L'autre F. Sagan, la femme qui écrit, se différencie étrangement de cette image chaleureuse. L'auteur nous prévient en effet que

son inaptitude à se soumettre à une méthode d'enseignement [...] a suscité un esprit de revanche.⁽¹⁵⁾

puis il s'interroge :

Il est permis de se demander si la société mondaine lui est odieuse, et si elle se montre si sévère envers elle, pourquoi elle la recherche avec tant de constance. Aurait-elle besoin d'une certaine médiocrité ambiante pour se sentir supérieure ?⁽¹⁶⁾

pour finir ainsi :

"Je suis exigeante, il me faut tout très vite", dit-elle déjà, montrant le bout de l'oreille : cette volonté de domination sur les êtres et sur les choses qui est le propre des très grands orgueils - ceux qui se croient modestes parce qu'ils se désintéressent de ce qu'on peut penser d'eux, tant ils ont de mépris pour l'opinion du vulgaire - c'est-à-dire de tout le reste du monde.⁽¹⁷⁾

Ces interprétations psychanalytiques dignes de la plus mauvaise psychologie de rue seraient risibles si elles n'avaient pour conséquence de présenter une image si négative de la femme qui écrit. Il apparaît en effet que par le choix qu'elle a fait d'écrire, F. Sagan s'est transformée en une espèce de monstruosité revancharde infatuée de sa supériorité sur le reste de l'humanité. L'équation est donc prouvée : une écrivaine porte atteinte à l'attribution naturelle des rôles et des fonctions et ne peut être qu'une créature effroyable ayant perdu tous ses "charmes féminins", non seulement sur le plan psychologique mais également esthétique :

Ce qui frappe, c'est une légère crispation sur tous les traits. On dirait que les tempes sont serrées par un étau invisible ; les joues, les ailes du nez, les lèvres, tout le bas du visage, portent la trace de cette altération.⁽¹⁸⁾

Ce genre de discours dépasse le cadre de la simple anecdote sexiste puisqu'il met en cause le droit de chaque femme d'écrire, de publier et de se réjouir d'un succès considérable. En opposant deux images de F. Sagan, l'une favorable se rapportant à la femme et l'autre antipathique se rapportant à l'écrivaine, G. Mourgue indique que la place des femmes n'est pas dans le domaine public de la littérature et que l'activité intellectuelle est incompatible avec la belle "nature féminine", car elle enlaidit les femmes et leur insuffle des caractéristiques psychologiques déplorables.

Voilà ce que l'on peut déduire d'une approche prétendument neutre dans une analyse superficiellement sympathique. Il est par conséquent aisé d'imaginer les répercussions d'un exposé biographique dont le but évident est d'anéantir

l'image de la femme et qui, à cet effet, accumule les stéréotypes méprisants. Ainsi l'exemple de Jean Ménard : après s'être outré du succès immérité que remportèrent les deux premiers romans, cet ancien de la Faculté des Lettres de l'Université Laval ne peut s'empêcher d'ajouter sa propre version biographique, bien qu'il se lamente que la vie de la romancière soit déjà trop amplement connue de tous/tes :

Son père, un riche industriel, entend à rire. Sa soeur Suzanne "est très mondaine, beaucoup plus flatteuse pour la famille de Kiki" (Kiki, c'est la romancière). Quant à son frère Jacques, il ressemble à Robert Lamoureux, l'idole des midinettes... La vie de Françoise rappelle assez celle d'un champion du tour de France ; à quatre ans, elle manque de se noyer, à sept ans, elle se fait fendre l'arcade sourcilière, à huit ans, elle se déboîte le genou, à dix ans, elle se fracture le crâne, à vingt ans elle se casse le coude : entre temps un *trolley* lui tombe sur le crâne, et foulures à tous les membres au sport d'hiver. Les deux bachots ne l'ont pas conquise et elle les a conquis à peine, après de multiples échecs. C'est qu'elle fréquente le *Jockey*, une boîte épicée, adore le whisky, apparaît à tous les *glymkhanas* [sic], danse à Montmartre le *be-bop*, en compagnie du sosie de l'idole des midinettes. Françoise aime faire à bord de sa *Jaguar* du 180 et du 200, parce que ça l'effraie. J'allais oublier qu'un peu comme Marie-Chantal, elle lit Kierkegaard, la Série Noire et la Blonde, Bernanos, les romans policiers, Malraux et Sartre. Ses goûts musicaux ? Non loin de son tourne-disque, un Italien du XVIII^e siècle fraternise avec Armstrong. Françoise, après tout, n'a que vingt ans.⁽¹⁹⁾

Que peut-on conclure de cet exposé hautement subjectif ? Un milieu familial peu propice au développement intellectuel et dix-huit ans qui se résument en deux observations : F. Sagan ne tient pas debout et a subi de multiples échecs scolaires. Pire encore, c'est une débauchée qui n'a aucun goût littéraire ou musical. Cette mascarade biographique pose pourtant les bases d'une analyse littéraire qui s'efforce de corroborer l'image initialement donnée : celle d'une jeune femme qui prétend écrire mais qui n'en a pas les capacités.

Le résumé biographique bâclé et surtout préconçu semble être la pratique la plus efficace (et la plus populaire à en juger par le nombre de ceux qui y ont recours) pour dénigrer l'art de F. Sagan⁽²⁰⁾. Elle permet tout d'abord de perpétuer l'attitude anti-féministe qui peut se résumer en ces quelques mots : peu importe ce qu'une femme écrit, il est plus intéressant de savoir ce qu'elle est. C'est uniquement après avoir défini la femme que le critique se sent en mesure de juger

l'oeuvre, non pas dans son anonymat, mais en fonction de sa conformité à l'image de la femme préalablement projetée. Ainsi il devient souvent impossible de distinguer si l'appréciation s'adresse à la femme où à son oeuvre.⁽²¹⁾

L'apparence extérieure :

La description physique tient souvent lieu de résumé biographique. En effet plutôt que de définir F. Sagan par rapport à son passé, certains se tournent vers son physique afin d'y lire qui elle est. Dans *L'Express* du 16 mars 1956, avant de parler de "ce qu'elle écrit", le critique croit indispensable de décrire "ce qu'elle est" :

C'est qu'elle est comme un petit chat, elle craint. Quand elle marche, délicatement, toute mince, sur ses longues jambes encore plus minces, on croit à chaque pas que la cheville va se tordre sur les fins talons aiguille.

Les chaussures constituent son grand luxe vestimentaire. Pour le reste, elle porte une jupe, un chandail. On n'est jamais très sûr que ce ne soit pas toujours le même. Et un petit paletot mince tout droit, si mince qu'elle attrape un rhume tous les quinze jours sans comprendre pourquoi. Toute fragile, et pleine de force. Jamais fatiguée !⁽²²⁾

Partout on projette la même image, celle d'une jeune fille fragile, simple, distraite, déterminée quoique bien élevée mais tout de même quelque peu écervelée. Pourtant, objectera-t-on, ce n'est tout de même pas la faute des critiques si F. Sagan *est* menue. Certes non, mais en quoi cela peut-il contribuer à une meilleure analyse littéraire ? De plus, non contents de débattre sur l'aspect esthétique de F. Sagan, les commentateurs manifestent une certaine manie à associer les caractéristiques physiques de la romancière à ses dispositions intellectuelles. Ainsi A. Blanchet parle-t-il de "son petit génie maigre et têtue"⁽²³⁾. Dans *Chemins critiques*, Ph. Sénart consacre deux pages et demie à F. Sagan dont une page entière constitue un exemple typique de jugement qui repose non pas sur le mérite littéraire mais sur la conformité du mental au physique :

L'âge ingrat, chez elle, se prolonge. Petite fille modèle trop vite montée en graine, plante de serre poussée hâtivement dans une lumière artificielle, elle montre, sous le mince tulle de sa chair, une ossature qui ne se durcit pas et que la scoliose guette à tout instant. Ce talent trop frêle, trop gracile, aurait besoin d'un corset, mais on craindrait, en essayant de le soutenir, de le déformer, de l'étouffer.⁽²⁴⁾

La jeunesse de la romancière donna lieu à des commentaires quelque peu tendancieux. F. Sagan était perçue par la majorité comme une petite fille et il ne faisait aucun doute qu'elle devait être traitée comme telle. Cette remarque de M. Arland nous en donne la preuve : après avoir ponctué trois citations de *Bonjour Tristesse* d'un sarcastique "C'est charmant !", il ajoute :

Et que d'autres charmes ! Le premier, irrécusable : la jeunesse de l'auteur. L'auteur a dix-huit ans : c'est une jeune fille qui vient de rater un examen ; les vacances venues, elle s'assied devant sa table, écarte les manuels et joue à l'écrivain.⁽²⁵⁾

Comme il s'empresse de le rappeler, F. Sagan fut recalée à ses examens de propédeutique, ce qui semble justifier aux yeux de certains l'exploitation du thème de l'écolière, qui va être maintes fois repris dans le but de ridiculiser les efforts de la romancière. Jean-Charles Varenne ne dissimule pas son complexe de supériorité lors de son jugement de *Dans un mois, dans un an* :

Françoise, la bonne élève :

La "prière d'insérer" conclut : "Pour F. Sagan, comme pour tout écrivain, la publication d'un livre nouveau représente le résultat d'un effort médité, un espoir toujours renouvelé de progrès. C'est sur cet effort que la critique, le public feront porter leur jugement."

Puisqu'elle nous y invite - sans doute a-t-elle un regret des notes obtenues dans les collèges successifs qui ne voulurent pas la garder - nous allons essayer de chiffrer les livres de F. Sagan. Je mettrai 14 sur 20 à *Bonjour Tristesse*, 12 sur 20 à *Un certain sourire*, mais 17 sur 20 à ce dernier : *Dans un mois, dans un an...*⁽²⁶⁾

Dans le même esprit, *Le Figaro Littéraire* organisa un référendum parmi les principaux critiques français, leur demandant d'apprécier le sixième roman de F. Sagan, *La chamade*, en lui attribuant une note sur dix.⁽²⁷⁾

Les analyses les plus élogieuses eurent souvent recours à un vocabulaire si caractéristique des bulletins scolaires : "élève appliquée", "peut mieux faire", "manque de rigueur", "doit travailler davantage". L'évocation de ces expressions mémorables ôte toute crédibilité intellectuelle et artistique à l'oeuvre par l'intermédiaire de la dépréciation de l'auteure.

Une existence amoral :

Le mode de vie de l'écrivaine constitue un autre élément de discrédit. Son origine bourgeoise et son éducation religieuse n'ont pas empêché F. Sagan de

participer activement à la vie sociale de la jeunesse des années cinquante. C'est la grande époque de Saint-Germain-des-Prés, des voitures décapotables, du be-bop, des sorties entre amis, des interminables discussions dans les cafés de la rive gauche. C'est également l'époque où les jeunes filles commencent timidement à se libérer peu à peu du fardeau moral qui leur interdisait toute manifestation publique de leur besoin d'être. Sans désir de choquer ni volonté de se distinguer, F. Sagan mena à cette époque la vie d'une grande partie de la jeunesse parisienne de son temps, sans se soucier de l'interprétation que les bien-pensants pourraient donner à son comportement. Après la publication de *Bonjour Tristesse*, et davantage encore après celle des romans qui suivirent, parce qu'ils reflètent une certaine apathie morale que l'on imputait à l'influence de la philosophie existentialiste, ces textes vont être appréhendés pour leur valeur sociologique. La romancière devint "logiquement" le symbole de cette jeunesse sans parents, comme on la qualifia, qui se détournait des valeurs traditionnelles sûres pour s'abêtir dans des plaisirs éphémères et stériles. Emile Henriot écrivait ainsi :

Beaucoup de jeunes aujourd'hui pensent de la sorte... Melle Sagan parle pour eux tous, et il n'y a pas lieu de s'étonner de son succès, elle représente, elle est témoin.⁽²⁸⁾

Plus qu'un témoin pourtant, F. Sagan devint le bouc-émissaire de tous ceux qui se désespéraient de la soi-disant dégradation morale de la jeunesse d'après-guerre. Faisant écho aux réserves émises par F. Mauriac quant au contenu jugé amoral de *Bonjour Tristesse*, de nombreux critiques catholiques dénoncèrent la terrifiante immoralité/amoralité de ceux et celles qui se sont détournés/es du regard de Dieu. G. Hourdin fournit un exemple assez ridicule de cette tendance dans son introduction à *Le cas Françoise Sagan* :

Je ferai au cours de ces pages preuve d'indulgence à l'égard de l'auteur. Il est naturel qu'il en soit ainsi. C'est une très jeune femme qui paraît brutalement sincère. Il faut séparer de ce qu'on doit à la vérité, le jugement qu'on porte sur les personnages. Je comprends, par contre, et j'approuve la sévérité dont ses livres ont été l'objet. Il n'est pas étonnant que de nos jours un si jeune auteur ait connu si vite un si grand succès. Il est singulier par contre, qu'une jeune fille ait traité avec une telle impudence tranquille, avec une telle maîtrise désinvolte, avec une telle indifférence désespérée des sujets si équivoques.⁽²⁹⁾

Le ton inopportunément paternaliste de cet avant-propos ne laisse aucun doute quant au sujet de réflexion proposé : il s'agit bien en effet de F. Sagan, et à travers elle de toute la génération qu'elle est censée représenter.

Cette déformation de la critique suscita de très nombreux commentaires dans lesquels leur auteur se refusait à considérer les écrits de F. Sagan sous un angle littéraire (la plupart d'entre eux n'y trouvait d'ailleurs aucun intérêt littéraire), et optait pour une étude sociologique, bien plus appropriée compte tenu des circonstances. Cette solution présente l'avantage de permettre à son auteur de participer au débat sans toutefois s'abaisser à prendre parti pour ou contre une jeune femme si populaire. On comprend mieux pourquoi E. Berl commence ses "Réflexions sur Melle Sagan" par cette phrase éloquente :

Le cas de Melle Sagan ressortit plus à la sociologie qu'à la littérature, sans quoi je ne me permettrais pas d'en parler.⁽³⁰⁾

Dans *Le Monde Hebdomadaire*, G. Hourdin s'interroge sur la raison de ce succès en invoquant "un immense relâchement des mœurs" et "un énorme déferlement des instincts naturels" après avoir affirmé clairement qu'il n'aimait pas les sujets de roman choisis par F. Sagan.⁽³¹⁾

L'approche sociologique centre la réflexion sur le thème de la femme et/ou de la femme qui écrit. Ils se substituent aux critères d'évaluation littéraire qui sont bien souvent les seules références admises dans le cas d'ouvrages masculins.

La vie privée :

F. Sagan ne serait pas devenue le chef de file de cette génération dite perdue si les critiques n'avaient pas cédé à la réconfortante impulsion de fausser le rapport qui existe entre réalité et fiction, entre auteure et héroïne. La plupart d'entre eux n'ont pas hésité à présumer que Cécile était la représentation fidèle de la romancière, que celle-ci avait prêté à son personnage non seulement son physique et sa situation sociale mais également ses dispositions psychologiques, morales et intellectuelles. Cette tendance s'est par la suite confirmée après la parution de chaque nouveau roman provoquant des commentaires parfaitement fallacieux comme le prouve ce passage perfide et vulgaire de B. le Fallois :

Françoise Sagan écrit-elle des mémoires ou un roman ? L'auteur dit roman. Le lecteur comprend mémoires. Son premier succès est venu, me dit-on, de ce qu'elle racontait comment elle avait tué la maîtresse de son père. Elle raconte cette fois comment elle a trompé son amant avec son oncle. Or que va-t-il se passer ? Chaque année, deux cent mille lecteurs en France, et plus encore à l'étranger, vont se dire en ouvrant le dernier Sagan : "Tiens, avec qui Françoise a-t-elle couché cette année ?" C'est un peu gênant.⁽³²⁾

La notion littéraire de la *vérité* dans le rapport entre auteur/e et personnage s'est toujours retournée contre la littérature féminine. Christine Planté rappelle cette injustice :

Dans ce rapport, la femme n'est toujours considérée, au mieux, que comme un individu psychologique, jamais comme artiste créateur, ou comme sujet d'une écriture et d'un discours. On la suppose incapable de s'arracher à son expérience vécue pour rentrer dans le point de vue, la psychologie, le langage d'un autre, et derrière ses personnages, c'est toujours une forme d'autobiographie qu'on déchiffre.⁽³³⁾

L'emploi du "je" dans les deux premiers romans fut interprété comme un assentiment à une lecture autobiographique. Lorsque dans le troisième roman F. Sagan abandonna la première personne pour adopter un point de vue moins individuel, les avis furent partagés quant aux conséquences qu'entraînait ce changement.

Pour certains, l'absence du "je" ne modifia pas leur interprétation. Tout en remarquant la nuance sur le plan purement stylistique, ils continuèrent à voir en Josée puis en Paule et en Lucile, le reflet fidèle de la romancière, comme le démontre ce commentaire de W. de Spens :

On se demandait si la future romancière n'avait pas vécu les aventures de *Bonjour Tristesse* avant d'y trouver matière à littérature et les braves gens qu'effarouchait le machiavélisme de Cécile admiraient l'intelligence de Françoise et s'effrayaient de sa duplicité. Inversement, quand les gazettes annoncèrent le remariage de Françoise Sagan, le public aura l'illusion de lire un nouveau chapitre des *Merveilleux nuages* : Josée a peut-être (enfin) trouvé l'amour. On ne lit pas, en effet, du Sagan comme on lit du Proust ou du Bernanos, ou même du Guy des Cars, mais comme on lirait du Bardot ou du Soraya, si l'une et l'autre s'avaient d'écrire leurs mémoires romancées.⁽³⁴⁾

D'autres au contraire saisirent cette occasion pour confirmer un préjugé quelque peu consolateur quant aux capacités intellectuelles des écrivaines qui s'aventurent au-delà du récit autobiographique, romancé ou pas. Ce préjugé peut

se résumer ainsi : la part d'expérience personnelle dans l'élaboration d'une fiction ne fait aucun doute, mais alors que l'on sait l'homme capable de transformer son vécu par son jugement critique et donc de parvenir à atteindre le monde de la création, on présuppose que les femmes sont incapables de telles manoeuvres intellectuelles et que leur art se limite à transposer leur expérience. André Rousseaux fait partie de ceux-là lorsqu'il constate à propos de *Dans un mois, dans un an* :

[F. Sagan] a été l'héroïne de ses deux premiers romans, à deux étapes de sa jeunesse déabusée. Dans l'un et l'autre, l'aventure fragile, sinon médiocre, résonnait de sa détresse gentiment stoïque. Cette fois la détresse a pris le parti de se retrancher d'un monde stérile dont elle surveille les ébats sans intérêts, C'est peu de dire que F. Sagan est sans pouvoir pour créer des personnages romanesques : elle détruit trop bien leurs ressorts pour leur laisser quelques chances d'être vivants.⁽³⁵⁾

Il est clair qu'en dehors du récit autobiographique, F. Sagan n'a aucune aptitude littéraire. C'est également l'opinion de F. Erval qui écrit à propos d'*Aimez-vous Brahms..* :

L'auteur renonce à des expériences et réminiscences plus ou moins personnelles pour tenter le saut de l'autobiographie au roman. Je ne crois pas qu'elle ait pleinement réussi.⁽³⁶⁾

Quelle que soit la position adoptée, on en revient toujours à mettre en parallèle la vie réelle de la romancière et celle fictive de ses héroïnes pour aboutir à la conclusion irréfutable qu'elles sont trop similaires pour que le lecteur/la lectrice ne se sente pas en droit de lire dans chacun des romans une confession déguisée.

Le dernier procédé discriminatoire qu'il convient de commenter ici renvoie à cette pratique très répandue qui consiste à désigner F. Sagan par son seul prénom ou par un *Mademoiselle Sagan* faussement respectueux, avant qu'elle n'épousât son premier mari⁽³⁷⁾. Ce changement de statut lui vaut depuis un *Madame Sagan* tout aussi hypocrite. L'usage du prénom est révélateur d'une différence de traitement : Ch. Planté a parfaitement raison de souligner que le prénom est moins la signature d'une personne que le nom complet et cette appellation implique une familiarité affective qui fausse fondamentalement les

rapports entre critique et écrivaine⁽³⁸⁾. L'autre choix qui consiste à faire précéder le patronyme du titre féminin est tout aussi pernicieux : l'accent est mis sur la féminité de l'individu. Les écrivains sont rarement appelés autrement que par leur nom complet ou par leur patronyme et la présence d'un *Monsieur* implique soit une admiration sans borne, soit une intention emphatique de mépris. C'est ce même mépris mêlé de condescendance qui motive l'emploi du titre féminin dans le cas de F. Sagan puisque l'attitude générale de la critique élimine la thèse de l'admiration inconditionnelle.

Autour de L'ART ROMANESQUE

Il arrive cependant qu'après avoir épuisé le sujet de *la femme*, on en vienne enfin à considérer l'art de F. Sagan, non sans un certain parti pris sexiste, comme nous allons le constater. Il est fréquent en effet de surprendre le commentateur se laissant influencer par une conception très traditionnelle de la féminité. Les références sexuelles jalonnent certains compte rendus et leur ôtent toute crédibilité intellectuelle. Ce n'est semble-t-il pas un hasard si Mary Ellmann illustre sa définition de la critique phallique en citant un paragraphe concernant (la littérature de) Françoise Sagan. La remarque de Ph. Sénart, citée précédemment⁽³⁹⁾, illustre parfaitement l'argument selon lequel la littérature féminine est trop souvent évaluée en fonction de sa conformité à des notions traditionnelles de féminité. Certes tous les exemples que l'on peut trouver ne sont pas aussi évidents : il existe néanmoins de nombreuses allusions au corps sexué de la femme qui n'ont aucune raison d'être dans une étude littéraire sinon de priver les écrivaines des mêmes critères réservés à la littérature masculine.

Avant même d'ouvrir le livre, beaucoup constatent que les romans de F. Sagan sont courts, ils sont "minces", "petits", "légers". Il faut convenir que les six premiers se caractérisent par leur brièveté : c'est le terme qu'il convient d'utiliser pour les qualifier si l'on tient absolument à les comparer à "la norme classique", car le mot "légèreté" renferme l'ambiguïté de distinction entre longueur du texte et appréciation du contenu.

Pour certains, cette caractéristique est tout simplement due à la paresse de la romancière. L'auteur de l'article parue dans *L'Express* du 13 septembre 1965 reproche en effet à F. Sagan de préférer les boîtes de nuit à la Bibliothèque Nationale : il lui suggère d'employer plus de temps à travailler qu'à libeller des chèques⁽⁴⁰⁾.

Pour d'autres, elle est la preuve irréfutable des limites intellectuelles de la romancière :

Son dernier roman, *Aimez-vous Brahms...*, permet de voir, plus clairement peut-être que ses précédents livres, ses mérites et ses limites au point de vue littéraire. D'abord, parce qu'il autorise à l'examiner comme fragment d'une oeuvre d'ensemble, même si la totalité de cette oeuvre n'a pas encore atteint mille pages.

Cette minceur, à elle seule, marque une limite. Les plus convaincus vont invoquer, je sais, Mme de La Fayette ou Benjamin Constant, pour écarter cette objection [...] Certains écrivains ont remplacé le souffle épique par la perfection, mais on chercherait en vain cet achèvement que seule confère la maturité.⁽⁴¹⁾

L'explication est simple : F. Sagan est jeune, donc immature, donc incapable d'atteindre la perfection qui seule peut remplacer le "poids" du roman "marathon". Ceci revient à dire que tout roman écrit par une jeune personne, quel que soit son sexe, ne peut être jugé de bonne qualité que s'il dépasse un certain nombre de pages. Il est tout de même inquiétant que des spécialistes littéraires se rabattent sur des calculs arithmétiques pour justifier un jugement défavorable. Il est tout autant inadmissible de voir la littérature réduite à une équation entre quantité et qualité, ce qui semble être la règle dans le cas de F. Sagan. Les exemples sont en effet nombreux qui démontrent que le contenu est jugé *a priori* en fonction de l'épaisseur du roman. Tout en effet dans l'oeuvre de la romancière est "petit". Pour Ch. Moeller, Cécile est "une petite fille", Dominique "une petite bête", toutes deux mènent "une petite vie"⁽⁴²⁾. On ne compte plus les références au "petit monde saganesque", à ses "petits personnages" et à leurs "petits problèmes". La critique d'A. Rousseaux est remarquable sur ce plan-là, puisqu'il emploie successivement : petit personnage (deux fois), petite garce, petite fille (deux fois), petites choses, petite bestiole sensible, petites réalités, petit livre (trois fois), petit mot, petit malheur, petits fânetes, petit monde, petite créature et petites scènes délabrées⁽⁴³⁾.

Ce qualificatif réducteur, dans ce cas intentionnellement péjoratif, dénie à

toute l'oeuvre de F. Sagan la reconnaissance de "roman véritable" dont bénéficient assurément les romans "compacts" de Zola, de Balzac et de Proust.

B. Jourdain observait qu'il est possible de parler aisément des livres de F. Sagan sans se donner la peine de les lire. Quelques erreurs de lecture indiquent qu'ils subissent trop souvent cette pratique du "feuilletage" ou du "qu'en dira-ton". Ch. Moeller présente Cyril comme "un jeune Anglais"⁽⁴⁴⁾ alors que rien dans le texte ne permet de préjuger d'une nationalité autre que française. Dans une interview avec la romancière, deux journalistes américains posent la question suivante :

Vous a-t-il paru difficile de passer du style à la première personne de *Bonjour Tristesse* au style narratif d'*Un certain sourire* ?⁽⁴⁵⁾

Il eût été préférable qu'ils lussent auparavant les deux romans pour savoir que tous deux sont écrits à la première personne⁽⁴⁶⁾. Le célèbre et réputé E. Henriot commet également une erreur de lecture lorsque dans son analyse de *Dans un mois, dans un an*, il confond les personnages de Josée et de Béatrice⁽⁴⁷⁾. Il eut l'honnêteté de signaler son erreur dans un article ultérieur, mais l'excusa en invoquant la confusion totale qui caractérise le roman :

Je n'éprouve point d'embarras à reconnaître cette erreur, qui n'a en fait pas plus d'importance qu'un lapsus à l'égard de gens que l'on peut prendre l'un pour l'autre, quand, tournant autour des mêmes créatures, ils sont individuellement si peu ou si mal caractérisés et différenciés.⁽⁴⁸⁾

Force est de reconnaître tout le talent de Monsieur Henriot qui parvient à tourner une bévue à son propre avantage !

Si les "fautes d'inattention" ou les "erreurs de frappe" sont sans grande importance, comme le rappelle E. Henriot, celles commises par F. Sagan sont autant de preuves de sa médiocrité. Certains se complaisent en effet à énumérer patiemment les "petites licences de syntaxe ou d'orthographe" comme les appellent M. Arland⁽⁴⁹⁾. Chaque nouveau roman inspire souvent une "analyse grammairienne". Celle que R. le Bidois consacra à *Un certain sourire* brille par sa minutie : après avoir relevé quelques "impropriétés de vocabulaire" qui ne sont toutefois que des "peccadilles", des "concordances des temps assez fantaisistes",

"une incorrection de plus en plus fréquente", "une construction étrange qui tourne volontiers au 'tic'", une ponctuation hasardeuse et la fréquence du rythme ternaire, le grammairien conclut que la langue et le style de F. Sagan valent somme toute ceux de tant d'auteurs alors contemporains⁽⁵⁰⁾.

Jean Ménard se montre beaucoup moins indulgent envers les "vétilles grammaticales de F. Sagan" et précède sa liste des "bêtises" d'une brève introduction dans laquelle on reconnaîtra certains éléments de discrimination déjà mentionnés :

J'ai dit que mademoiselle Sagan n'écrivait pas mal, qu'en général, grande qualité, elle échappait au phébus moderne. Cependant 'ne pas écrire mal' ne suffit point pour "bien écrire". Et il me semble que mademoiselle Sagan pourrait progresser dans l'art de ne pas écrire mal, autrement je croirai qu'elle a appris son français dans la loge de sa concierge ou dans le bistrot du coin. Si elle avait montré le manuscrit de son premier roman - le second est moins négligé - à un des professeurs des deux bachots, il lui aurait évité des bêtises.⁽⁵¹⁾

L'analyse grammaticale est une approche qu'inspire un grand nombre d'écrits féminins mais que l'on épargne volontiers aux oeuvres masculines. L'appréciation du style littéraire est en effet un des aspects de la critique qui donne toute sa justification à la dénonciation du "double critical standard" défini par M. Ellmann : dans un roman masculin, il est convenu que le contenu est tout aussi important, sinon plus, que le style employé pour le mettre en valeur. Dans le roman féminin, l'expression constitue souvent le principal thème de réflexion puisque le sujet est jugé *a priori* inintéressant parce que trop "féminin". C'est donc le style qui tient lieu de critère de réussite pour la grande majorité de la production littéraire féminine et qui, par conséquent, est soumis à une dissection minutieuse. Par contre, dans la production masculine, il est considéré non pas comme une fin en soi, mais comme un moyen, et subit rarement l'épreuve de l'expertise grammaticale. Cette différence de traitement engendre la conviction profonde que contrairement aux femmes, les hommes savent écrire puisque leurs "bêtises" ne sont généralement pas mentionnées.

Malgré des petites imperfections qu'elle a bien soin de rappeler (mais qui ne sont pas plus graves que celles commises dans certains romans reconnus), la critique s'accorde à reconnaître que le style de F. Sagan est le principal atout qui

permet de distinguer son art. On admire la concision dans l'expression, l'économie de moyens et la netteté d'observation. R. Kemp parle d'"une exquise délicatesse de touche", R. Kanters de "son art instinctif", de sa "science très précise", Ph. Sénart de sa "légèreté de touche", de sa "pudeur dans la transparence"⁽⁵²⁾. Dans *L'Express* du 13 septembre 1965 l'auteur remarque "la grâce dès lors qu'il s'agit de décrire les mouvements du coeur"⁽⁵³⁾. On retrouve en effet tout un paradigme d'adjectifs gracieux réservé aux oeuvres féminines, dont on ne sait s'ils s'adressent à la romancière ou à ses oeuvres et qui n'apportent aucune appréciation *littéraire* malgré leur apparence flatteuse. Ce type d'observations est guidé par une représentation préconçue de l'art féminin que beaucoup identifient à l'image de la femme telle qu'ils veulent la préserver.

Il faut également remarquer que la majorité félicite la romancière pour la pertinence et la perspicacité de ses analyses psychologiques. A propos de *Bonjour Tristesse*, H. Muller observait

une précision dans la progression des sentiments, une maturité dans l'introspection, un don de sonder les coeurs et de camper les personnages par touches indirectes en ce qu'ils ont d'enfoui, qui est rare. Et qui est le signe d'une romancière authentique de la tradition française de l'analyse.⁽⁵⁴⁾

F. Sagan appartient donc à la littérature féminine traditionnelle et c'est avec cette conviction que l'on va pouvoir admirer ses vertus classiques. Il est bien connu en effet que les romancières excellent dans le domaine de la psychologie : il est dans leur "nature" d'observer passivement et d'analyser les situations et les âmes. Etant définie en fonction de son dévouement perpétuel à autrui, la femme a acquis des talents de compréhension de l'âme humaine qui font souvent défaut à l'homme trop occupé à agir sur le monde et à se projeter vers l'avenir.

Pourtant, parallèlement à ce style jugé "typiquement féminin" (facile, gracieux, léger, instinctif, délicat, charmant sont les qualificatifs les plus souvent évoqués), certains remarquent un ton qui s'apparente davantage à un mode d'écriture masculin. C'est un ton "vivant, nerveux et débordant de puissance" pour J. Drève⁽⁵⁵⁾, "sec, dur et cynique" selon E. Henriot⁽⁵⁶⁾, "sec, solide et brillant" pour Cl. Mériel⁽⁵⁷⁾, et qui surprend de la part d'une jeune femme. J. Robichon

nous fournit son explication quant à cette dualité dans l'écriture :

La langueur vient de ce que Françoise Sagan est un animal féminin, sa raideur de l'animal stendhalien que l'auteur de *Bonjour Tristesse* a parfaitement apprivoisé.⁽⁵⁸⁾

La sexualisation de l'écriture est donc confirmée qui s'inspire d'une opposition entre féminin et masculin, et c'est par rapport à ces définitions arbitraires que l'oeuvre est jugée.

Il semble que la critique ait rencontré quelque difficulté à définir la littérature de F. Sagan, à l'associer à un courant existant, pour rester fidèle à cette vieille manie de l'étiquetage.

Pour une minorité d'entre eux, ses romans appartiennent à la lignée de

cette littérature de mystification qui va des mélés d'Ennery et des romans de Charles Mérouvel à *Confidences* et *Atouts Coeur* ; ils bercent les rêveries paresseuses, chatouillent ou agacent la peau, sans jamais troubler les consciences ou menacer l'ordre social.⁽⁵⁹⁾

Cette affiliation fut reprise dans *L'Express* qui présentait *Les merveilleux nuages* "vu par Sine" sous la forme d'un roman-photo de la plus mauvaise qualité⁽⁶⁰⁾. R. Kemp renforça l'idée d'une littérature "à l'eau de rose" lorsqu'il présente la romancière comme "la tendre infirmière des souffrants de la jeunesse et de l'amour, l'incomparable témoin des misères adolescentes"⁽⁶¹⁾. Quant à Ph. Sénart, il ne voit dans les romans de F. Sagan que littérature de ménagère⁽⁶²⁾.

L'explication de J. Henric tente de donner une définition plus soutenue de cette interprétation :

Françoise Sagan est bien dans la tradition d'un certain roman psychologique français, avec tout ce que cela comporte de brillance, d'élégance, d'harmonie, de séduisante musique et de claire et solide construction, mais aussi de fabriqué et d'absence de vraie profondeur. Elle est plus proche, et quoi de plus normal, de l'abbé Prévost ou de Fromentin que de l'Anglaise Virginia Woolf ou de la romancière d'origine russe Nathalie Sarraute, pour ne citer que deux femmes. Chacun, évidemment, entend cette banalité à sa façon. Comme un reproche ou un compliment.⁽⁶³⁾

La remarque "et quoi de plus normal" nous laisse quelque peu perplexe quant au sens que l'auteur entend lui donner : J. Henric établit une double opposition entre

fiction française et étrangère d'un côté et fiction traditionnelle et avant-gardiste de l'autre, afin de suggérer, semble-t-il, que F. Sagan appartient bien à une vieille tradition du roman français. Mais cette citation dissimule mal un processus critique bien déterminé qui consiste à opposer littérature masculine et féminine. D'après J. Henric, de par son sexe, F. Sagan est à rapprocher "naturellement" d'écrivaines telles que V. Woolf et N. Sarraute. Mais le choix de ces deux noms n'est pas le fruit du hasard : en invoquant deux célèbres écrivaines exceptionnellement reconnues pour leur talent de précurseuses, il devient trop facile de tourner la comparaison "féminine" au désavantage de F. Sagan et de classer celle-ci parmi les écrivains, certes français, mais au talent limité. Il est fort regrettable que la plupart des écrits de femmes soit systématiquement comparée à quelques très rares noms féminins respectés uniquement pour "prouver" une "évidente" pauvreté qualitative.

Il semble en effet qu'il existe une certaine logique à enfermer tout écrit de femme dans la tradition anonyme du roman féminin, avec tout ce que ce terme peut renfermer de péjoratif, conçu pour les femmes et/ou par les femmes. Ces quelques remarques de Pol Vandromme permettent de mieux analyser cet automatisme :

Depuis la libération, les luronnes n'avaient pas manqué dans la littérature féminine. On n'avait que l'embarras du choix. [...] Avant [F. Sagan], les femmes de lettres faisaient beaucoup de manières et disaient beaucoup de bêtises. Une liaison manquée, et l'Apocalypse menaçait. Quelle barbe ! Sagan est venue dire que ces péripéties n'appelaient pas des représailles aussi excessives. [...] Nous ne voulons pas laisser entendre que Sagan était le Malherbe qu'attendait la littérature féminine pour se corriger de sa bêtise sentimentale.⁽⁶⁴⁾

Certains/nes liront dans ces quelques phrases une appréciation positive de la littérature de F. Sagan, sans percevoir cependant le reproche implicite qui la dévalorise subrepticement. Il suffit pourtant de se souvenir de l'explication de Mary Ellmann : en présentant la littérature féminine comme une catégorie anonyme et indistincte qui ne laisse aucune place à la différence et à l'individualité, ces deux citations contribuent à perpétuer les stéréotypes réducteurs qui font de tout roman féminin *l'autre* littérature. Même si elles situent les romans de F. Sagan au-dessus de cette masse indistincte, elles ne les enferment pas moins dans une catégorie reconnue pour sa qualité inférieure.

D'autres critiques faussement enthousiastes semblent prendre ces textes plus au sérieux lorsqu'ils les mesurent aux grandes oeuvres de la littérature française. Les noms le plus souvent évoqués sont ceux de B. Constant, de Radiguet, de Proust et de Sartre. La comparaison à Radiguet s'est surtout imposée après la publication de *Bonjour Tristesse* puisque ces deux "prodiges" surprenaient par la précocité de leur talent littéraire, leur connaissance prématurée du coeur humain, la pertinence de leurs analyses psychologiques, mais surtout pour les études sociologiques que suscita l'immense succès de leur premier roman accusé d'être scandaleux. On délaissa rapidement cette voie que la publication des romans suivants de F. Sagan ne justifiait plus guère. Par contre, entre temps, F. Sagan exprima publiquement son admiration pour les oeuvres de M. Proust et de J-P. Sartre. Il parut donc logique à certains d'attribuer les thèmes de l'écoulement du temps et de l'usure des passions, de la recherche de la vérité humaine et de l'exploration des sentiments à l'auteur d'*A la recherche du temps perdu*. Le parallèle avec l'oeuvre romanesque de J-P. Sartre semblait à d'autres plus manifeste : une certaine représentation romanesque de l'absurdité de l'existence fut automatiquement apparentée au genre existentialiste dont l'auteur de *L'être et le néant* était le chef de file incontesté. Les romans de F. Sagan furent par conséquent affiliés à ces deux génies de la littérature française mais dans le but d'en dégager toutes les insuffisances. A. Blanchet mentionna l'existentialisme "éventé" qui imprègne chaque roman⁽⁶⁵⁾, tandis que P-H. Simon définit F. Sagan et F. Mallet (devenue Mallet-Joris) comme

de jeunes romancières émancipées [qui] vulgarisent spontanément une certaine éthique existentialiste dont... elles se dispensent heureusement de poser les fondations métaphysiques.⁽⁶⁶⁾

La comparaison avec les plus grands noms de la littérature française, aussi flatteuse qu'elle puisse paraître au premier abord, n'est pourtant pas source de compliments. Au contraire, l'évocation des "maîtres" a pour objectif de mettre en évidence les limites ou/et les prétentions de l'"élève" et à ridiculiser ses vanités intellectuelles et artistiques. J. Henric compare les personnages médiocres de F. Sagan à ceux de Proust, tout en s'empressant de préciser que ce serait "une naïve et fâcheuse audace" d'étendre la comparaison au-delà de ce détail⁽⁶⁷⁾. On peut

citer parmi tous les exemples disponibles celui d'E. Berl qui propose lui-même une interprétation (que F. Sagan n'a jamais sollicitée) pour la rejeter aussitôt. Il croit de ce fait avoir prouvé les limites de l'art saganesque :

Melle Sagan se croit peut-être existentialiste ; il me semble qu'elle ne l'est pas, où est sa "liberté". Elle est assise sur un tout petit pliant pour regarder passer l'histoire.⁽⁶⁸⁾

La critique féministe a démontré que les romans féminins, plus que leurs équivalents masculins, sont régulièrement soumis à ce test de comparaison. Cette pratique masque plusieurs desseins : tout d'abord elle permet de défendre la théorie selon laquelle une écrivaine ne crée pas et son infériorité intellectuelle, inhérente à son sexe, ne peut que la conduire à imiter et à reproduire, en plus médiocre cela s'entend, l'art romanesque masculin. Ensuite elle justifie une évidente déconsidération puisqu'une "copie", aussi réussie soit-elle, ne peut en aucun cas se comparer à l'original. Enfin, elle conduit la critique à s'égarer régulièrement dans un long discours visant à confirmer ou à démentir des affiliations qu'elle a elle-même suggérées, ce qui une fois de plus dévie l'analyse littéraire de l'oeuvre.

Ces remarques s'appliquent également lorsque l'évocation de grands noms féminins de la littérature sert à souligner les piètres exploits de F. Sagan. Dès la parution de *Bonjour Tristesse*, les commentateurs soulignèrent le parallèle entre la jeune romancière et Colette. Le fait que cette dernière mourut cette année-là alimenta le mythe de la succession assurée. G. Sigaux écrivait en 1954 :

... dans une brève passe d'armes, Françoise Sagan a indiqué un style. Naïveté amère, pureté avide d'être troublée, frémissement caché, mal caché, devant la vie des autres, et la vie tout court, premier durcissement qui met un être du côté du "réel" - c'étaient, n'est-ce pas, les premiers pas de Colette.⁽⁶⁹⁾

D'autres invoquent l'"évidente" parenté avec Mme de La Fayette pour la fine psychologie et la légèreté du style. Mais tous conviennent de l'infériorité flagrante de la jeune romancière. Il faut dénoncer cette tendance qui consiste à polariser la tradition littéraire féminine sur les quelques rares femmes qui sont parvenues à imposer leurs talents et à voir dans toutes les autres écrivaines des

héritières de ces élues. Les romanciers se voient rarement ramenés à ce schéma simpliste et réducteur.

La mésestime *a priori* du roman féminin permet de mieux expliquer la récurrence de ce reproche concernant la représentation des personnages, ou plus généralement le récit tout entier, à savoir leur caractère évanescent. H. Rode décrit ce phénomène :

Or il se passait ceci de bien gênant en moi : j'avais oublié jusqu'au gros de l'intrigue de *Bonjour, Tristesse*, [sic] comme l'on ne se souvient plus, huit jours après, si à tel goûter de dimanche, on a mangé une tartelette aux pommes ou aux cerises. Mais je me souviens fort bien, depuis ma seizième année, du sujet d'*Adolphe*, autre livre bien écrit. C'était troublant.⁽⁷⁰⁾

Un autre confirme cette impression :

Rien n'accroche : on glisse. Comme les deux précédents, le troisième roman se lit vite, en quelques quarts d'heure, presque distraitemment, comme on regarde une eau courante. A peine lu, il s'estompe. Il ne reste de lui que quelques ombres chuchotantes et gesticulantes, comme vues à travers une vitre embrumée.⁽⁷¹⁾

tandis qu'E. Berl accuse la romancière d'être incapable de donner forme et vie à ses personnages⁽⁷²⁾.

S. de Beauvoir, dont la littérature motivait ce même reproche, rétorquait que si le lecteur ne parvenait pas à entrer dans le récit ou dans un personnage, c'était bien souvent à cause de sa réticence initiale et de son préjugé sexiste plutôt que de l'incompétence de l'écrivaine. Cette interprétation se justifie souvent dans le cas de F. Sagan puisque certains n'hésitent pas à confesser leur disposition défavorable avant lecture. A. Gascht avoue en effet dans son compte rendu d'*Aimez-vous Brahms..* que c'est avec une sorte d'aversion préconçue qu'il aborda le quatrième roman de F. Sagan⁽⁷³⁾. Cette antipathie initiale semble peu propice à une lecture neutre et objective, et conduit ensuite le commentateur à regretter la médiocrité du roman dont il lui semble tout naturel d'attribuer la responsabilité à l'écrivaine plutôt qu'à un échec personnel.

Il existe un point sur lequel l'ensemble de la critique semble être unanime : "il n'y a rien dans les romans de F. Sagan", comme l'ont écrit certains. Les

analyses les plus élogieuses s'empressent en effet de préciser que le sujet des romans n'est pas bon. Après avoir qualifié *Un certain sourire* de "parfait", E. Henriot ajoute promptement "quoique n'aimant pas beaucoup, pour moi, le fond du livre et son esprit"⁽⁷⁴⁾. A Rousseaux quant à lui regrette le choix d'un sujet "aussi médiocre" et ne lit "pas d'autre histoire, dans ce roman, que celle d'une coucherie dont on ne peut même pas dire qu'elle soit cynique."⁽⁷⁵⁾ Tous ne semblent y voir qu'une banale histoire d'amour dans le meilleur des cas, une vulgaire coucherie dans le pire, mais assurément amoral, ce qui ne peut à leurs yeux constituer le sujet principal d'un roman "sérieux". J. Henric fut un des rares à démentir cette conception du "bon roman" (bien que sa remarque ne soit pas exempte de critique à d'autres niveaux déjà analysés) :

Certes, son monde est un petit monde (elle le sait d'ailleurs mieux que personne) et c'est toujours lui qui, d'ouvrage en ouvrage, occupe le centre de la scène, avec son oisiveté, sa médiocrité, ses faux problèmes de coeur et ses vrais problèmes d'argent, ses mornes beuveries, ses coucheries tristes et ses réveils amers. [...] Tout cela est vrai. Mais n'est-il pas également vrai que la plupart des personnages de Balzac, de Zola, de Proust ou de Joyce, sont eux aussi, des médiocres et de la pire espèce ? Bien entendu, il n'est pas dans notre propos de mettre en parallèle *La chamade* avec *Ulysse* ou l'ensemble de la *Comédie humaine*, ce serait une naïve et fâcheuse audace dont Françoise Sagan la première sourirait car la bêtise, comme dirait Valéry, n'est pas son fort. Simplement nous voulons rappeler qu'il n'est pas juste de condamner une oeuvre au nom de critères prétendument moraux. [...] Tout est dans l'éclairage que le créateur, un peu comme un chirurgien, dispose au-dessus de ses patients. Et c'est l'éclairage proprement saganien qu'il convient en l'occurrence d'apprécier.⁽⁷⁶⁾

Bien que ses dons psychologiques et stylistiques aient été amplement appréciés, il semble que les récriminations diverses contre le milieu constituent le handicap principal qui bloque tout approfondissement de réflexions autres que morales.

Parallèlement à l'amoralisme, beaucoup déplorent l'absence de toute considération politique dans l'oeuvre de la romancière. F. Mauriac fut le premier à regretter que le Prix des Critiques fût décerné à "un livre cruel" plutôt qu'à une oeuvre témoignant de "la spiritualité française"⁽⁷⁷⁾. G. Hourdin juge sévèrement une littérature qui ne tient aucun compte de tous les malheurs du monde⁽⁷⁸⁾. Ch. Moeller est lui scandalisé de constater que

six cent millions d'hommes, dans l'Asie du Sud-Est, ont beau hésiter entre deux mondes (et nous savons lesquels), huit cent millions (presque un tiers de l'humanité) sont éveillés à l'espoir d'élever leur niveau de vie mais systématiquement deshumanisés, le spectre de la faim et de misère se lève devant l'accroissement de la population mondiale ; ces problèmes peuvent hanter les nuits les plus lucides des "hommes blancs", l'Europe occidentale se paye encore le luxe de s'intéresser à l'histoire de deux petites jeunesses "qui ne font pas la foire", non, "qui font l'amour".⁽⁷⁹⁾

Il apparaît quelque peu injuste de condamner une oeuvre d'imagination sous prétexte qu'elle ne rend pas compte des grands problèmes de son époque. Beaucoup de romans, et pas les moindres, ne mériteraient pas dans ce cas la réputation qui les place parmi les oeuvres essentielles de la littérature. Pourtant l'injustice ne s'arrête pas là puisque certains déduisent de cette caractéristique littéraire que la romancière "est aveugle" puisqu'elle n'évoque ni l'existence ni la complexité du monde extérieur, annulant une fois de plus la distance qui la sépare de ses héroïnes.

Ceci renvoie à une définition de la littérature basée sur des valeurs masculines.

This is an important book, the critic assumes, because it deals with war.
This is an insignificant book because it deals with the feelings of women in a drawing-room.⁽⁸⁰⁾

Cette conception machiste de la littérature qu'expliquait V. Woolf dans *A room of one's own* continue de dominer l'esprit de la critique. Seule la vision masculine du monde compte parce qu'il est convenu que la condition humaine est synonyme de condition masculine. Parce qu'elle est jugée trop engluée dans l'immanence, la vision féminine est considérée trop restrictive et par conséquent d'importance négligeable.

Certains font toutefois preuve d'indulgence à l'égard de celle qui, après tout, a l'excuse d'être une femme. Leur générosité s'étend même jusqu'à prodiguer à ce jeune esprit étroit des conseils qui lui permettront d'atteindre enfin au Vrai et au Beau : F. Sagan devrait étoffer son expérience. C'est d'abord A. Blanchet qui lui reproche son "registre humain limité" et lui fait remarquer qu'"il lui reste pourtant quelques petites choses à apprendre assez élémentaires"⁽⁸¹⁾. A. Maurois renouvelle cette recommandation que tant d'autres reformuleront par la

suite :

Ce qu'on peut, et doit souhaiter, c'est qu'elle étende sa connaissance du monde. Ses succès, les hasards de la vie, les amitiés la font vivre dans un milieu très particulier et assez étroit. [...] Françoise Sagan a tiré de ce qu'on pourrait appeler "sa petite bande" le meilleur parti. Le moment est venu pour elle d'élargir la bande et de regarder le vaste univers autour.⁽⁸²⁾

Non seulement le célèbre écrivain semble insinuer que le choix qu'a fait F. Sagan de limiter son sujet d'analyse signifie qu'elle reste dans l'ignorance d'une existence possible hors de ces limites, équation simpliste et injustifiée, mais il accuse l'expérience féminine d'être insipide. Elle est selon lui dépourvue de diversité et de perspective, et il lui semble logique d'attribuer cette monotonie au milieu que fréquente la romancière. Il est cependant permis de douter de la sincérité de cette explication, et de supposer que les stéréotypes conventionnels accorderaient à n'importe quel homme qui appartient à ce même milieu une capacité de mise en perspective qu'ils refusent aux femmes. C'est davantage l'expérience féminine dans son ensemble indistinct qu'A. Maurois juge peu propice à l'écriture d'une oeuvre d'art. La deuxième implication de ce conseil est désormais familière : seul un roman qui situe un événement personnel dans un contexte extérieur universel mérite attention. L'analyse psychologique est insuffisante si elle ne prend pas en compte la réalité extérieure et n'aborde pas les grandes questions morales, sociales ou politiques qui caractérisent le monde : elle ne peut constituer à elle seule un bon sujet de roman.

L'un des principaux objectifs de la critique féministe fut de contester cette définition de la littérature et d'y inclure la validité d'une fiction qui retrace un ou plusieurs aspects de l'expérience féminine dans toute sa diversité, afin de projeter une vérité plus objective de la condition humaine et plus équilibrée dans la représentation des deux sexes.

Autour des PERSONNAGES ROMANESQUES

Le "sexisme ordinaire", comme le nommait S. de Beauvoir dans sa rubrique des *Temps Modernes*, est relativement facile à déceler lorsqu'il est dirigé contre la

romancière ou contre ses capacités intellectuelles ou artistiques. C'est le même qui domine la vie quotidienne de millions de femmes dans les sociétés occidentales et il suffit d'un minimum d'attention et de réflexion pour pouvoir en percevoir les moindres manifestations. Nous allons maintenant aborder un autre domaine où s'exerce également le sexisme de la critique et qui se situe au niveau de la perception des personnages romanesques, et plus particulièrement des héroïnes. Cette étude exige davantage de perspicacité puisqu'il s'agit de contester la légitimité des conventions littéraires qui dictent le comportement et le sort de toute héroïne de fiction.

Avant la dernière explosion féministe, ces conventions voulaient que la femme romanesque demeurât soumise à l'autorité masculine, physiquement et spirituellement, et que son sort dépendît entièrement de la conformité de ses actes et de ses pensées à une notion androcentrique de la féminité. La littérature a perpétué le mythe de la femme "bonne" dûment récompensée à la fin du roman par un mariage d'amour ou une mort des plus nobles tandis que la femme "mauvaise" devait endurer à juste titre une punition à la hauteur de sa faute : mort pathétique, mariage de raison, internement...

On comprend mieux alors pourquoi le personnage de Cécile souleva tant d'indignation parmi les critiques d'après-guerre. *Bonjour Tristesse* est l'histoire d'une jeune fille qui découvre l'amour physique en même temps qu'elle vit quelques complications familiales et n'en subit aucune conséquence morale. Certains s'acharnèrent à voir en Cécile, puis ensuite en Dominique, des "petites filles". M. Soriano alla même jusqu'à qualifier la première de "fillette"⁽⁸³⁾. Or, ces deux héroïnes ont respectivement dix-sept et dix-huit ans, âges qui ne correspondent pas à proprement parler à la petite enfance mais davantage à la période se situant entre l'adolescence et l'âge adulte. Le choix de cette appellation est incontestablement intentionnel puisqu'il vise à souligner l'indécence du comportement de ces personnages féminins qui, ainsi mentalement infantilisées, sont plus facilement condamnables. D'autres au contraire préfèrent les appeler des "filles", avec tout ce que ce terme peut insinuer de péjoratif⁽⁸⁴⁾. L'emploi de l'un comme de l'autre implique un jugement moral partial basé sur une conception préconçue du comportement féminin. Rarement l'appellation "jeune femme" est

employée. On trouve parfois "jeune fille", expression qui, bien qu'elle soit généralement utilisée, dévalorise inconsciemment l'être féminin de l'âge de Cécile ou de Dominique. Les deux oppositions garçon/fille et homme/femme ne sont pas symétriques : il est en effet convenu qu'un être de sexe masculin qui entre dans sa période pubertaire devient automatiquement "un jeune homme", les mots "garçon" et "jeune garçon" étant réservés à l'enfance. Un être de sexe féminin qui franchit la même étape devient une "jeune fille", "femme" n'étant destiné qu'à un être d'âge beaucoup plus mûr. Cette inégalité dans la nomination, aussi insignifiante qu'elle puisse paraître, témoigne pourtant de l'enracinement de l'idéologie sexiste qui pervertit le langage et transforme un préjugé ou une volonté en fait.

En demeurant indifférentes aux principes moraux qui définissent et limitent la bienséance féminine, et en choisissant d'établir elles-mêmes les "règles du jeu", Cécile et Dominique s'exposent donc aux accusations les plus féroces. Cécile, affirme A. Billy, est un monstre d'hypocrisie et de perversité et n'est que légère, égoïste et menteuse⁽⁸⁵⁾. J. Ménard se plaint quant à lui de la vulgarité de leur vocabulaire avant de s'offusquer :

Que pensez-vous d'une jeune fille qui entre à l'improviste dans la chambre d'un garçon ? Les mœurs qui ont évolué, n'ont point encore tout autorisé. Que dites-vous d'une jeune fille qui, après quelques visites chez un couple étranger, se laisse habiller par celui-ci ? Qu'elle couche avec un neveu du couple ne change rien. Je laisse de côté, bien entendu, le récit des exploits "amoureux" : certain épisode secondaire où une jeune fille dans la salle obscure d'un cinéma, se laisse embrasser par le premier venu, me paraît de la dernière répugnance.

Ceci explique son jugement final :

La vulgarité des personnages ne permet pas une psychologie bien subtile.⁽⁸⁶⁾

Faut-il en déduire par conséquent que seuls des personnages moralement irréprochables se prêtent à l'analyse subtile ? On admettra volontiers l'hypocrisie d'une telle remarque puisqu'il suffit de rappeler l'immoralité qui se dégage de certains romans masculins devenus pourtant classiques. Est-il également besoin de rappeler que si la critique s'indigne volontiers contre le comportement de Cécile

et de Dominique, elle ne fait aucune allusion à l'amoralisme des protagonistes masculins qui leur servent de partenaires sexuels. Les conventions transforment leurs "incartades" en expérience profitable.

Les épithètes outrancières dont certains commentateurs affublèrent les deux héroïnes et les réactions d'intolérance à l'égard de leur éveil sexuel indiquent la puissance des pressions morales que subissaient alors les jeunes femmes célibataires. Pourtant, il est facile de démontrer qu'elles ne s'adressent pas uniquement aux personnages fictifs. D'autres écrivains avant F. Sagan avaient poussé l'amoralité de leurs héroïnes bien au-delà des "audaces" de la romancière sans que leur oeuvre ne fût scandale pour autant. L'indignation provenait en réalité de la hardiesse de cette jeune écrivaine qui s'octroyait le droit d'aborder un sujet alors tabou. On tolérait en effet que les femmes s'exprimassent publiquement mais les conventions littéraires leur interdisaient de reproduire les expériences physiques spécifiques à leur sexe : menstruation, grossesse, accouchement, ménopause et sexualité étaient catégoriquement bannis du roman. En enfreignant ce principe, F. Sagan menaçait trop ouvertement la reconnaissance des privilèges masculins et défiait ainsi un système de valeurs qui assurait le pouvoir androcentrique en défendant la supériorité de l'identité de l'homme.

Il est difficile de présenter un tableau bien ordonné des préjugés qui pervertissent le discours critique, car une phrase, parfois même un seul mot, suffit à modifier le sens ou l'orientation que le lecteur/la lectrice doit donner à l'analyse. Il est tout aussi impossible d'énumérer tous les exemples de jugements sexistes *a priori* que de les regrouper en catégories distinctes tant leur nombre égale leur diversité thématique. Je me propose donc d'évoquer les procédés les plus fréquents et/ou les plus choquants.

Le vocabulaire utilisé pour évoquer la relation amoureuse correspond à une certaine idée préconçue du rôle que chacun des sexes doit jouer dans ce qui est avant tout un échange entre deux personnes, échange plutôt inégal puisqu'il est convenu qu'il est dans la nature féminine de "(se) donner" et dans celle de l'homme de "prendre" ou de "recevoir". Ainsi, bien que Dominique choisisse de

son plein gré de faire l'amour avec Luc, J. Drève ne peut concevoir ce rapport que sous la forme de la réaction consentie lorsqu'il écrit que Dominique *cède* à l'oncle de son copain⁽⁸⁷⁾. Au sujet d'*Aimez-vous Brahms..*, R. Lalou termine son résumé du roman par cette phrase apparemment anodine :

Paule renvoie définitivement Simon, enrichi et peut-être mûri par cette épreuve : après quoi, attendant Roger qui l'a reprise, elle ne s'indigne point qu'il lui téléphone [...].⁽⁸⁸⁾

alors qu'en réalité, c'est Paule qui semble reprendre Roger, ou du moins ils se reprennent mutuellement, mais il est sans doute difficile pour un esprit machiste d'admettre que le sort d'un homme puisse dépendre d'une initiative féminine ; le contraire correspond à une certaine "réalité" fabriquée par les esprits misogynes.

Le personnage féminin est souvent présenté comme étant déterminé par sa nature "typiquement féminine" qui lui dicte pensées et actes. Raoul Kamel présente ainsi les trois personnages d'*Aimez-vous Brahms..* :

Simon manoeuvre en pantin, Roger n'a rien d'inattendu, quoiqu'en dise l'auteur ; seule Paule échappe à cette impression première de banalité ; par sa finesse et la part d'imprévu, inséparable de l'éternel féminin.⁽⁸⁹⁾

La réflexion d'E. Henriot au sujet de la même Paule mérite également d'être citée :

Elle sait très bien qu'elle aurait voulu être heureuse, selon sa nature et son destin de femme, qui est d'appartenir à un homme.⁽⁹⁰⁾

ainsi que celle de Cl. Mériel :

Les personnages féminins, qui sont les véritables centres de gravité des romans de F. Sagan, n'essaient jamais d'emprisonner leur partenaire par un piège amoureux car c'est de l'homme, au contraire, qu'elles attendent d'être asservies.⁽⁹¹⁾

Les exemples sont une fois de plus trop nombreux qui reproduisent la logique d'une morale ouvertement anti-féministe défendant le mythe de la passivité féminine : il s'agit de protéger l'image idéalisée de la femme douce et dévouée qui ne peut trouver son identité que dans la subordination à l'homme et consacre par conséquent son existence au bien-être de son bienfaiteur protecteur. L'éternel féminin est parfois suggéré sans toutefois être explicitement nommé. A.

Blanchet évoque une représentation pré-établie de l'être féminin lorsqu'il présente Dominique comme

une petite chose légère, ailée, mouvante à tous les souffles et butinant de bar en bar, - avide moins de rosée que de whiskies.⁽⁹²⁾

E. Henriot est moins poétique mais tout aussi partial :

Bonne fille au fond, cette Josée, et pas bête ; non sans réflexion quelquefois.⁽⁹³⁾

Les héroïnes ne sont pas les seules à être jugées par rapport à un ensemble de préjugés sexistes. Il est significatif toutefois que l'interprétation offerte des protagonistes tend à dévaloriser l'être féminin alors qu'elle glorifie les partenaires masculins. L'idée que F. Erval propose de l'homme magnifié peut prêter à équivoque :

Les "vieux" sont toujours idéalisés. Le portrait que F. Sagan trace du père dans *Bonjour Tristesse*, de Luc et maintenant de Roger, ne saurait que flatter tous les quadragénaires, mais s'ils sont sincères avec eux-mêmes, ils s'avoueront que c'est là un portrait magnifié. Ces quadragénaires sont toujours des hommes tranquilles, durs, sûrs d'eux-même : leurs actes sont inspirés par la sagesse que seule l'expérience permet d'acquérir. On pense à un Clark Gable d'une assurance à toute épreuve, basée sur une séduction qui n'a jamais failli. Il serait beau que tous les quadragénaires soient ces puits de sagesse qu'imagine Françoise Sagan.⁽⁹⁴⁾

On peut s'interroger sur la représentation de l'idéal masculin vu par F. Erval : si Raymond, Luc et Roger sont dépeints, il est vrai, comme des hommes séduisants, tranquilles et sûrs d'eux-mêmes, ils n'en demeurent pas moins des spécimens typiques de la mentalité machiste. Ce sont là à n'en pas douter des caractéristiques qui les rendent si magnifiques aux yeux du critique. On pourrait en effet reprocher à ces hommes d'être égoïstes, insensibles ou même trop confiants, mais cette interprétation n'a aucune raison d'être puisqu'il est entendu que c'est dans la "nature" masculine de dominer et de contrôler et qu'il est par conséquent normal, et même d'ailleurs souhaitable, qu'un homme se conduise comme le font ces trois personnages masculins. Il semble cependant essentiel de rappeler que F. Sagan n'a jamais approuvé ni leur mentalité ni leur jugement.

Ces interprétations fantaisistes sont dictées par une notion statique prédéterminée des modèles de comportements définis en fonction du sexe : domination chez l'homme et soumission chez la femme.

Malgré les réserves émises contre l'amoralisme de ses héroïnes, F. Sagan n'en a pas moins été étiquetée "la moraliste des temps modernes". E. Henriot se fit le grand défenseur de cette exégèse et ne cessa de reprendre les mêmes arguments dans les analyses qu'il proposa après la sortie des quatre premiers romans. Il concluait ainsi son article sur *Un certain sourire* :

J'ai dit que le livre était moral. Oui, certes, malgré toutes ces facilités à soi-même, cette disponibilité au seul plaisir, cette nudité étalée, cette naturelle impudeur de bestiole sur le dos, cette parfaite indifférence au bien et au mal, dans cette persuasion absolue que le bien c'est ce qui est bon à soi. L'immoralité, ce serait que l'on soit heureuse de cette façon. Mais la brave et scandaleuse Dominique s'est brûlé les ailes ; et en somme le livre ne finit pas bien, et c'est ici que l'on pourrait dire vraiment "Bonjour Tristesse" ; c'est ici que la vraie tristesse apparaît, et avec elle la morale. Car la morale en littérature est automatique : il suffit qu'il y ait quelqu'un de puni, qui s'est trompé. Même si l'auteur n'a pas voulu l'être, son ouvrage est moral pour lui s'il est démontré que le mal ne paie pas, ne triomphe pas.⁽⁹⁵⁾

Outre les repères traditionnels de punition méritée parce que l'héroïne s'est détournée du "Bien", la dernière phrase est particulièrement intéressante : la formule impersonnelle laisse planer le doute sur l'identité du démonstrateur : s'agit-il de l'auteure ou du critique ? Car il est évident que tous deux ne démontrent pas la même chose. Ainsi E. Henriot considère que le livre finit mal, que Dominique s'est trompée et qu'elle est punie (par qui ?) pour avoir commis le "Mal". Cette interprétation manque cependant de perspective féminine et il est facile d'objecter que l'héroïne bénéficie de son expérience qui a éveillé sa conscience à l'authenticité de son être. Considérer qu'elle est punie parce qu'à la fin du roman elle se retrouve seule traduit une vision quelque peu réductrice, et malheureusement très répandue, de l'identité féminine : l'idéologie patriarcale veut en effet qu'une femme ne parvienne à s'accomplir que sous l'aile d'un homme et ne peut exister pleinement par elle-même. C'est donc refuser d'envisager l'éventualité selon laquelle elle peut échapper au contrôle masculin et revendiquer une identité autonome. Mais c'est surtout renforcer l'idée qu'une

femme qui maîtrise son corps et son esprit est automatiquement fautive, quel que soit l'aboutissement de son expérience.

La thèse moraliste sembla soulager plus d'une inquiétude et permit d'éluder diverses interprétations qui auraient inéluctablement soulevé le problème de la légitimité de la morale dominante. "Françoise Sagan moraliste" fournit donc l'explication "évidente" à l'amoralisme de ses personnages féminins.

Il est indispensable de mentionner une constante dans la majorité des compte rendus sur F. Sagan ou/et sur sa littérature : le ton ironique, sarcastique et condescendant du commentateur. Les critiques qui désapprouvent ses romans font souvent référence à la naïveté des analyses psychologiques de la romancière ou des pensées et agissements qu'elle prête à ses personnages et dont elle fut accusée, à tort, de partager la simplicité crédule. Dans son étude sur la réception critique des écrits de S. de Beauvoir, Toril Moi explique que ces deux procédés réunis ne visent qu'à dévaloriser la femme et ses écrits :

The combination of irony with the accusation of naïvety, I would agree, is not a coincidence. Rhetorically, classical irony signals above all *distance* and *superiority*. [...] Through the use of irony, the critic manages at once to situate himself at a safe distance from his female challenger, and to signal his own subtle superiority of insight.

Classical irony relies for its effect on the assumption of a clear-cut opposition between appearances and truth : the ironist is presumed to have true insight ; his victim to be blinded by ignorance. It can be shown that such irony works by appealing to a set of values assumed to be shared by the ironist and her audience. If this process fails, the irony disappears. This, incidentally, is why the patriarchal irony liberally bestowed on Beauvoir is so galling to feminists.⁽⁹⁶⁾

T. Moi explique que cette technique concourt à ridiculiser l'image de l'intellectuelle dont le succès ébranle profondément la confiance en soi de certains hommes qui nourrissent des ambitions littéraires ou journalistiques. F. Sagan n'a pas la réputation d'une intellectuelle que divers écrits politiques et philosophiques valurent à S. de Beauvoir. Pourtant il est aisé de comprendre que les aptitudes stylistiques et artistiques d'une jeune femme à l'orée de ses vingt ans éveillèrent quelque jalousie et mauvaise humeur chez ceux qui n'avaient jamais vu leurs efforts récompensés par un prix littéraire et par un succès retentissant. Il fut donc facile pour certains de rabaisser la romancière au rang d'écolière ignorante et

naïve, et de se poser en professeur érudit. T. Moi propose une interprétation concluante de cette réaction machiste :

That it is a woman who is denounced as an epistemological impostor in this way is precisely the point : women's right to intellectual activity - and particularly to philosophy - has always been hotly contested by patriarchal ideology.⁽⁹⁷⁾

La réception critique féminine

A l'époque de la publication de ces six romans, les femmes occupaient encore une place très minoritaire dans l'institution littéraire : elles étaient certes de plus en plus nombreuses à écrire et à publier mais la critique demeurait largement une affaire d'hommes. L'opinion misogyne s'obstinait à prétendre qu'eux seuls possédaient l'expérience, la perspective et les capacités intellectuelles nécessaires pour pouvoir évaluer objectivement le mérite d'une oeuvre, et il semblait ridicule d'envisager qu'une femme pût porter un jugement sur un écrivain. Etablis par les hommes, les critères d'appréciation répondaient à un modèle de perfection bien déterminé, bien que jamais réalisé, qui reposait essentiellement sur un système de valeurs très masculin. Il n'est par conséquent pas surprenant que la grande majorité des écrivaines se soient conformées au modèle d'écriture masculin et entérinèrent plus ou moins consciemment la suprématie des valeurs patriarcales. Il n'est pas davantage surprenant de constater que les critiques littéraires de sexe féminin adoptèrent également les canons littéraires auxquels se référaient leurs homologues masculins depuis des siècles. L'impérialisme culturel masculin explique que les femmes aient largement utilisé les mêmes procédés sexistes énumérés au cours de cette analyse.

Dans son compte rendu des trois premiers romans de F. Sagan, Alice Jahier "souponse" les "deux minces volumes" sur un ton dubitatif, délibère sur le succès immérité de *Bonjour Tristesse*, apprécie "le style ravissant, élégant et précis" mais désapprouve "la molle atmosphère évoquée par ces petites phrases fermes et gracieuses" avant de réaffirmer son appréciation initiale :

La langue est ravissante, précise et en demi-teintes, très ciel d'île de France ; de petites phrases nettes et agiles, et très claires, courent le long des pages. [...] Par moment, une douceur assez exaspérante survient, et des poussées de violences, évoquées avec une gentillesse non moins exquise.⁽⁹⁸⁾

Elle prodigue ensuite les bons conseils d'usage :

[Lors de la parution de *Bonjour Tristesse*] j'avais pensé que si j'étais le meilleur ami de Françoise Sagan, je l'exhorterais à ne rien publier avant quelques années, à travailler d'abord à renouveler son univers, élargir son horizon, entrer en contact avec un autre monde, une autre civilisation, que sais-je ?⁽⁹⁹⁾

Il est fort intéressant de souligner l'identité masculine qu'adopte cette critique lorsqu'elle se met à la place *du meilleur ami* de la romancière. Cette projection du moi au masculin semble corroborer l'hypothèse selon laquelle les femmes critiques faisaient abstraction de leur éventuelle spécificité féminine pour s'identifier à une perspective masculine.

A. Jahier se plaint ensuite de la médiocrité du troisième roman mais continue cependant à admirer la finesse psychologique et l'atmosphère typiquement saganesque, avant de terminer son analyse avec un gros plan sur "la personne Françoise Sagan" :

A considérer ses dernières photographies, on dirait même que d'avoir de si près frôlé la mort [...], en dépit de ses dénégations, elle est changée : son regard est plus émouvant, plus humain, son sourire est moins sec, moins finement empoisonné. A les regarder, on se dit que son livre manqué date "d'avant", que cela n'a pas grande importance, que sa résurrection est commencée. Nul n'ignore plus que son mariage est annoncé pour l'hiver prochain, et ce projet renforce la confiance. Elle écrira encore de très bons livres : le troisième était en quelque sorte une mesure pour rien.⁽¹⁰⁰⁾

Ainsi selon elle, F. Sagan va enfin trouver l'équilibre dans une vie moins tumultueuse, adoucie par la perspective d'un mariage imminent. Cette "normalisation" a tout d'abord féminisé son apparence physique mais devrait surtout nettement améliorer ses dispositions intellectuelles. Une façon détournée de renforcer le mythe de la femme qui s'accomplit et trouve sa véritable identité et son réel potentiel uniquement à travers l'homme-époux.

Dans *L'Express* du 6 septembre 1957, Madeleine Chapsal, aujourd'hui

romancière connue, écrivait :

Françoise Sagan personnifie désormais mieux que tout autre écrivain une jeunesse d'aujourd'hui, vieille par crainte de le devenir, triste par goût du bonheur, et dont la dissipation cache mal une nostalgie immense, enfantine, de la vie la plus rangée.⁽¹⁰¹⁾

Ces quelques lignes indiquent clairement que les divers postulats d'émancipation qui se dégagent de la littérature de F. Sagan ne traduisent en fait qu'un désir inconscient de se conformer à la norme. On comprend tout ce que cette interprétation révèle d'une conception très androcentrique de la réalité féminine : le soi-disant amoralisme des jeunes héroïnes n'est qu'une simple façade derrière laquelle languit un réel besoin de "vie la plus rangée", c'est-à-dire de rentrer dans le moule très conservateur de la femme au foyer.

Le compte rendu de Jacqueline Piatier témoigne également de l'assimilation totale du jugement féminin au modèle masculin. Elle releva les mêmes déficiences techniques et stylistiques que son prédécesseur au *Monde*, E. Henriot, et adopta la même démarche pour valider son raisonnement dans ses analyses des *Merveilleux Nuages* et de *La chamade* : la confusion entre personnage réel et personnages fictifs, le choix de mots évidemment partiaux, une conception quelque peu douteuse de l'idéal masculin, le caractère moraliste de cette littérature "du coeur", une interprétation tronquée du personnage principal, l'usage du prénom pour évoquer la romancière...⁽¹⁰²⁾

Ces rares critiques disponibles confirment l'évidente réalité que les femmes ne se montraient guère indulgentes envers leurs consoeurs et ne faisaient preuve d'aucun effort ou volonté de mise en perspective féminine. Bien qu'elle ne s'intéressât qu'à l'aspect sociologique de la littérature de F. Sagan, Beatrix Beck fut la seule à ma connaissance à suggérer une lecture différente. Sa conclusion corrobore la mienne lorsqu'elle remarque que

Les femmes sont particulièrement malveillantes avec cette consoeur trop jeune et qui a trop bien réussi. [...] Il est bien frappant de voir à quel point, dans tous les domaines de l'art et de la pensée, la femme est une louve pour la femme. Cela tient, semble-t-il, à la façon absurde dont, pour les analyser et les juger, on classe à part les oeuvres de femmes, en les opposant uniquement les unes aux autres : romanciers d'un côté,



romancières de l'autre. Un article pour les peintres mâles, un autre pour les peintres femelles. Cette ségrégation sexuelle a à peu près autant de valeur qu'une discrimination qui porterait, par exemple, sur la couleur des cheveux : pourquoi ne pas étudier les tendances réalistes chez les écrivains roux ?⁽¹⁰³⁾

Il ne fait aucun doute que tant que sera maintenue l'opposition entre homme et femme, tant que l'idéologie dominante reposera sur la volonté d'imposer l'homme comme seul détenteur de la réalité humaine, tant que les femmes seront injustement rejetées dans la condition de l'*autre*, leurs écrits, même les plus géniaux, ne recevront jamais l'attention et la considération qu'ils méritent et dont il semble aberrant qu'on puisse encore au mieux douter, au pire se moquer.

La conclusion à laquelle aboutit cette analyse est sans équivoque : la littérature du début de la carrière de F. Sagan, comme celle de la vaste majorité des écrivaines du passé et du présent, fut soumise au regard critique misogyne des spécialistes littéraires nationalement reconnus et respectés, qui n'hésitaient pas à user de procédés illégitimes pour justifier non seulement leur jugement défavorable envers la littérature de F. Sagan, mais surtout pour réaffirmer le prestige et la supériorité de l'écriture masculine.

Malgré le pessimisme qu'inspirent ces observations, la seule consolation peut venir de ce que les femmes sont parvenues à sortir de leur isolement et de leur mutisme pour défier et ébranler la légitimité de l'autorité masculine dans la plupart des domaines, qu'ils soient culturels, sociaux ou politiques. La critique féministe nous a fourni de très nombreux outils pour arriver à contrecarrer l'omniprésence masculine dans le domaine de la littérature et un travail énorme de remise en perspective reste à faire. Il ne suffit plus aujourd'hui de démontrer la partialité sexiste de la critique traditionnelle, il faut à présent tenter de suggérer une lecture plus authentique et plus équitable des romans de F. Sagan.

Chapitre II :

Lecture gynocentrique des six premiers romans de Françoise Sagan

En dépit de la diversité des orientations idéologiques qui les sépare, la grande majorité des féministes contemporaines s'accorde pour reconnaître l'influence déterminante qu'exerça la publication du *Deuxième sexe*, en 1949, sur le développement de la pensée féministe dans le monde occidental d'après-guerre. En France, bien que les années cinquante soient communément considérées comme une période creuse de l'histoire du féminisme, cette décennie produisit un nouveau genre de littérature qui semble avoir su tirer profit des consignes d'émancipation suggérées par S. de Beauvoir : les premiers romans de Michelle Perrein (*La sensitive*, 1956), de Françoise Mallet-Joris (*Le rempart des béguines*, 1951), de Christiane Rochefort⁽¹⁾ (*Le repos du guerrier*, 1958) et de Françoise Sagan surprirent par la liberté de leur ton et par la représentation plus ou moins affranchie et désespérée de l'existence de leur protagoniste féminin.

Les six premiers romans de F. Sagan furent écrits et publiés entre la parution du *Deuxième sexe* et les événements de mai 1968, directement à l'origine de l'apparition en France du mouvement féministe⁽²⁾. On peut dès lors raisonnablement avancer que ces textes offrent une perspective particulièrement

intéressante de la condition et des aspirations féminines durant une période déterminée : après l'impact provoqué par les théories d'émancipation beauvoiriennes, alors encore largement acceptées en France, et avant que les féministes ne commencent à s'interroger sévèrement sur leur validité et à ouvrir de nouveaux champs de recherche vers une meilleure compréhension de l'entité "femme".

L'objectif de ce chapitre est de montrer que ces six romans exprimaient bien avant l'heure toute l'ambiguïté des contradictions que renfermait *Le deuxième sexe* et laissaient présager une conception nouvelle de la libération exposée plus tard par certaines féministes qui relancèrent ainsi le débat sur des bases différentes. Pour cela, il est avant tout nécessaire de présenter un bref synopsis de cet ouvrage afin d'en dégager les forces et les faiblesses.

S. de Beauvoir reprit à son compte le système philosophique que J-P. Sartre avait construit dans *L'être et le néant*⁽³⁾ et fit siennes ses théories de l'existence⁽⁴⁾. Le premier tome, publié en juin 1949, se présente en trois parties : la première propose une étude de la condition de la femme à travers les données de la biologie, de la psychanalyse et du matérialisme historique. L'auteure nie toute explication déterministe à l'oppression de la femme et pose ainsi son postulat premier : "On ne naît pas femme : on le devient"⁽⁵⁾. S. de Beauvoir s'attache ensuite à retracer la condition de la femme depuis les sociétés nomades jusqu'à leur accession au droit de vote en 1944 avant de développer le problème de l'altérité et de démontrer que les mythes ont été forgés par les hommes dans le but de poser le mâle en être "Sujet" et la femelle en "Objet" ou "Autre". Elle termine ce premier volume par une étude du mythe de la femme que cinq écrivains masculins ont reproduit dans leur oeuvre (Montherlant, D.H. Lawrence, Claudel, Breton et Stendhal).

Le deuxième tome, intitulé *L'expérience vécue*, paru en novembre de la même année, est divisé en quatre parties : "Formation", "Situation", "Justification" et "Vers la libération". Dans les trois premières, S. de Beauvoir dénonce tous les mythes de la femme en reconstituant son itinéraire physiologique et psychologique, de la prime enfance jusqu'à la vieillesse. Elle tente de démontrer qu'après la période de sevrage, seuls les différences d'éducation entre les deux

sexes et le conditionnement social encouragent le garçon à se poser en être autonome et à s'enorgueillir de sa virilité alors que la fille est conduite à adopter une attitude passive, narcissique et à développer des caractéristiques dites "féminines". Ainsi la jeune fille arrive-t-elle à l'âge de la sexualité déjà toute imprégnée de valeurs "féminines", préparée et résignée à son "destin" de femme : recherche d'un mari, mariage, grossesses, éducation de la progéniture, devoirs conjugaux et familiaux. Dans la dernière partie "Vers la libération", S. de Beauvoir présente les possibilités offertes aux femmes afin de se libérer de l'oppression socio-culturelle. Elle leur demande de prendre conscience que la soi-disant condition féminine, faisant d'elles des êtres secondaires subordonnés à l'homme, est un leurre entretenu par l'idéologie patriarcale et conclut qu'il n'appartient qu'à elles de changer le cours de l'histoire et de s'emparer du droit à la conscience, à la création et à la liberté. L'unique voie vers cette libération passe par l'indépendance économique, condition première de la désaliénation. L'auteure pensait à l'époque que seule une révolution socialiste rendrait possible l'émancipation de la femme, mais dut quelques années plus tard modifier sa position⁽⁶⁾.

Si la critique française accueillit plutôt favorablement le premier volume, elle s'acharna violemment contre le second qui présentait un tableau complet des problèmes dits "féminins", donc tabous. Au delà de la réaction initiale de ce que S. de Beauvoir appela "la chiennerie française"⁽⁷⁾, des compte rendus plus constructifs ont permis de mieux analyser les qualités et les défauts de cet ouvrage. Il ne s'agit pas ici de fournir la liste exhaustive de toutes les opinions formulées par les critiques, adverses ou partisans, du *Deuxième sexe*. Il convient simplement de rappeler certains aspects de la polémique qui serviront par la suite notre réflexion.

Certains des arguments avancés dans le deuxième tome provoquèrent diverses réactions parmi les féministes. Quelques-unes désapprouvèrent en particulier une éventuelle libération des femmes dans les limites du patriarcat, sans en contester le bien-fondé. Dans son livre *Simone de Beauvoir on women*, Jean Leighton exprime cette tendance lorsqu'elle constate le prestige que l'auteure accorde aux vertus masculines traditionnelles et s'interroge sur la pertinence d'un

tel modèle après que le livre a accusé toute l'injustice, la cruauté et l'égoïsme de l'homme⁽⁸⁾.

Deux critiques formulées par Suzanne Lilar dans *Le malentendu du Deuxième Sexe*⁽⁹⁾ constitueront le point de départ de nos recherches. La première concerne cette formule désormais célèbre : "On ne naît pas femme : on le devient.". Tout d'abord, ayant rejeté nettement tout déterminisme biologique, il apparaît que l'auteure n'ait pas réussi à définir clairement sa position⁽¹⁰⁾. S. Lilar explique qu'

Il y a chez Simone de Beauvoir une hésitation fondamentale entre deux positions entre lesquelles le livre ne cesse de se balancer. D'un côté elle attribue le Féminin à l'arbitraire masculin, de l'autre elle se heurte à une condition de nature où la femme - plus que l'homme enveloppée dans l'espèce - demeure comme rivée.⁽¹¹⁾

La deuxième se rapporte à un autre postulat directement emprunté à la théorie sartrienne selon lequel le conflit est à l'origine des relations entre les sexes, éliminant par conséquent toute possibilité d'alliance ou de communion. S. de Beauvoir s'est beaucoup interrogée sur le problème des relations humaines et a fini par admettre indirectement, notamment dans ses romans, l'existence possible d'une altérité au sein de laquelle l'hostilité fait place à l'harmonie⁽¹²⁾. Les positions du *Deuxième sexe*, solidement ancrées dans la philosophie existentialiste, se nuancèrent en effet de plus en plus au fur et à mesure que l'auteure approfondit la question de la condition féminine. Ce qui nous amène à penser que, trop fidèle à l'existentialisme sartrien, S. de Beauvoir n'a pas voulu le renier. Sa littérature suggère pourtant que ce système de pensée, écrit par un homme et pour les hommes, n'a pas pris en compte l'éventualité d'une spécificité psychologique féminine qui pousserait les femmes à envisager différemment la nature des relations humaines et par conséquent à esquisser une autre forme de salut que celui préconisé par Sartre.

Il peut sembler paradoxal de se tourner vers un ouvrage de psychanalyse pour mieux comprendre ce problème, étant donné que S. de Beauvoir a toujours nié le concept de l'inconscient, synonyme à ses yeux de déterminisme, et donc incompatible avec la théorie existentialiste. Pourtant, les travaux de N. Chodorow exposés dans le livre qu'elle publia en 1978, *The reproduction of mothering* :

psychoanalysis and the reproduction of gender⁽¹³⁾, apportent des éléments précieux permettant d'anticiper une possible résolution de cette contradiction. Dans cet ouvrage, qui fait aujourd'hui autorité dans les milieux féministes, l'auteure dénonce la partialité des théoriciens de la psychologie qui, depuis Freud, ont établi comme norme de comportement la vie des hommes, associant toute différence féminine à un échec de formation. Freud fonda en effet sa théorie sur l'expérience masculine et aboutit au complexe d'Oedipe. Lorsque plus tard il s'intéressa à la psychologie féminine, il essaya de faire coïncider l'expérience de la fillette sur celle du garçonnet, mais confronté à des contradictions insolubles, il attribua à la fillette le sentiment d'"envie pour ce qu'elle ne possède pas". Il en conclut que les différences de développement féminin, notamment la nature de l'attachement pré-oedipien pour la mère, résultaient d'un échec par rapport à la normalité masculine.

N. Chodorow reprit sous un angle très différent la théorie freudienne du complexe d'Oedipe et l'étude de la période durant laquelle se produit le processus d'individuation. L'originalité de sa pensée repose sur l'interprétation qu'elle propose de cette phase primordiale du développement. Selon elle, en effet, le garçonnet se distingue de sa mère en s'opposant sexuellement tandis que la fillette évolue dans un contexte à la fois de séparation et d'identification. L'auteure explique qu'au sortir de la période d'individuation, les filles se conçoivent de ce fait moins différenciées, vivent et se sentent beaucoup plus en rapport, en continuité avec le monde extérieur, alors que les garçons, qui doivent refouler leur attachement à la mère, sont conduits à affirmer de façon plus nette les frontières de leur ego. Elle résume ainsi les différences d'orientation entre les deux sexes :

The basic female sense of self is connected to the world, the basic masculine sense of self is separate.⁽¹⁴⁾

Dans un ouvrage intitulé *In a different voice*, Carol Gilligan développe cette théorie et précise les conséquences de ces divergences sur le comportement humain :

Consequently, relationships, and particularly issues of dependency, are experienced differently by women and men. For boys and men, separation and individuation are critically tied to gender identity since separation from the mother is essential for the development of

masculinity. For girls and women, issues of femininity or feminine identity do not depend on the achievement of separation from the mother or on the progress of individuation. [...] The quality of embeddedness in social interaction and personal relationships that characterizes women's lives in contrast to men's, however, becomes not only a descriptive difference but also a development liability when the milestone of childhood and adolescent development in the psychological literature are markers of increasing separation. Women's failure to separate then becomes by definition a failure to develop.⁽¹⁵⁾

Elle approfondit ensuite cette disparité d'expérience et de développement et montre à travers trois enquêtes que la dissimilitude entre le masculin et le féminin repose sur une différence de formation et de comportement moral conduisant à deux types psychologiques bien distincts. Les femmes se caractérisent par une éthique de sollicitude qui influence leur rapport avec autrui et leur sens des responsabilités : leur développement dépend beaucoup plus des liens qu'elles établissent avec autrui, de l'interdépendance de l'amour et du souci de l'autre, tandis que celui des hommes est basé sur l'individuation, l'autonomie, la réussite personnelle et l'acceptation des responsabilités. C. Gilligan conclut qu'étant donné que la société patriarcale définit la maturation selon les critères du modèle masculin, elle considère faiblesse et échec la priorité que donnent les femmes à l'harmonie des rapports humains.

Ces remarques nous amènent à constater que la dernière partie du *Deuxième sexe*, prônant l'indépendance économique comme condition *sine qua non* à l'ambition qu'ont les femmes de se retrouver à pied d'égalité avec les hommes, est en fait mystificatrice. Jean Leighton résume ainsi les problèmes que cette solution soulève :

Is economic dependence always a kind of moral bankruptcy, etc. ? And in fact, is dependence itself necessarily ignoble ? What is dependence anyway ? Is it necessarily true that total economic independence means spiritual freedom or psychological autonomy ?⁽¹⁶⁾

Il est évident que l'indépendance économique, que peuvent acquérir les femmes adultes, n'a aucune incidence sur la spécificité de leur développement psychologique depuis l'âge où se produit la différenciation. Elle ne peut par conséquent constituer le facteur essentiel qui leur permettra d'assimiler le modèle masculin et de pouvoir rivaliser à partir de données égales.

Ceci nous permet donc d'établir les limites de cette conception de la libération qui, en 1954, année de la publication de *Bonjour Tristesse*, constituait l'unique référence de beaucoup de femmes. Je voudrais maintenant démontrer que les six romans de F. Sagan étudiés ici mettent en évidence ces contradictions en présentant des héroïnes qui, désireuses de s'émanciper selon l'exemple beauvoirien, se heurtent à des tendances profondes qui les empêchent de se conformer à ce modèle.

Les six romans de Françoise Sagan

Ces six romans offrent l'intérêt de présenter des héroïnes d'âges et de situations sociales différents mais qui sont reliées entre elles par une certaine continuité dans l'évolution du développement de leur identité, dont Cécile, la jeune héroïne de *Bonjour Tristesse*, constitue le point de départ.

Cécile raconte comment en quelques semaines, elle est passée de l'état de jeune fille "parfaitement heureuse" (*BT*. p. 9) à un état beaucoup plus ambigu et qu'elle pressent désormais immuable. L'intrigue repose sur le récit des circonstances qui ont entraîné cette évolution et remonte à l'été de ses dix-sept ans lorsqu'elle séjournait dans une villa louée sur la côte d'Azur, en compagnie de son père Raymond et sa maîtresse Elsa Mackenbourg. Arrive Anne Larsen, une amie de la famille qui, après avoir évincé Elsa, séduit Raymond et tous deux décident de se marier. Cécile de son côté rencontre Cyril, un jeune étudiant en droit, avec qui elle découvre l'amour physique. Très vite, les rapports entre la jeune fille et sa future belle-mère se détériorent. Cécile entreprend alors de se débarrasser de cette intruse avec l'aide de Cyril et d'Elsa, qui espère, elle, récupérer son ex-amant. Le plan qu'elle a élaboré les amène plus loin que prévu puisqu'après avoir découvert Raymond et Elsa tendrement enlacés, Anne non seulement s'enfuit de la villa mais se tue dans sa voiture à quelques kilomètres de là. Cécile et Raymond retrouvent leur vie d'antan mais la narratrice semble éprouver parfois ce fameux sentiment :

Sur ce sentiment inconnu dont l'ennui, la douceur m'obsèdent, j'hésite à apposer le nom, le beau nom grave de tristesse. C'est un sentiment si complet, si égoïste que j'en ai presque honte alors que la tristesse m'a toujours paru honorable. Je ne la connaissais pas, elle, mais l'ennui, le regret, plus rarement le remords. Aujourd'hui, quelque chose se replie sur moi, comme une soie, énervante et douce, et me sépare des autres. (BT. p. 9)

F. Sagan introduisait avec Cécile un type inhabituel d'héroïne qui bousculait l'image traditionnelle de la jeune fille romanesque⁽¹⁷⁾. Cette adolescente refuse en effet les moules conventionnels que la société patriarcale imposait alors aux femmes à renfort de tabous moraux. Elle rejette la suprématie des institutions maritale et familiale pour chercher ailleurs l'accomplissement de son être : elle se veut libre de choisir son mode de vie et s'arroge le droit de bénéficier des mêmes prérogatives que son père. L'image d'une jeune fille libérée des pressions morales, sociales et sexuelles, qui se choisit en toute liberté et en toute lucidité, en ne se référant qu'à sa propre intuition, sans provocation ni désir de choquer, en somme comme si tout cela était naturel, c'est à ce titre que ce personnage féminin contribuait à donner de la femme une image plus saine et plus authentique.

Comme nous avons pu le constater dans le premier chapitre, Cécile choqua son public critique qui la qualifia tour à tour d'hypocrite, de perverse, de dévergondée ou de légère. Il est vrai qu'elle transgressait allègrement le code de moralité et tous les principes de bienséance féminine qui régissaient alors le sort des femmes. Pour mieux comprendre le soi-disant "amoralisme" de cette adolescente, il faut examiner la nature des rapports qui la lient à son père. A la mort de sa mère, Cécile passa dix ans dans une pension avant d'aller vivre, alors âgée de quinze ans, avec son père, quadragénaire élégant, sensuel, jouissant des plaisirs de la vie. La relation père-fille défie toutes les normes traditionnelles : loin d'incarner l'image conventionnelle de l'autorité paternelle, Raymond est présenté comme un camarade, un complice, un égal. Mais il apparaît également comme le type même du machiste : fier de sa virilité et de son succès auprès des femmes, ils se sert d'elles comme d'un objet sexuel et ne les définit que par rapport à leur beauté plastique. Les valeurs morales qu'il professe sont de ce fait fondamentalement contradictoires : tantôt il parle à sa fille en égale, et l'encourage à adopter une perspective très libérale, comme en témoigne cette

discussion à propos de l'amour :

Tard dans la nuit, nous parlâmes de l'amour, de ses complications. Aux yeux de mon père, elles étaient imaginaires. Il refusait systématiquement les notions de fidélité, de gravité, d'engagement. Ils m'expliquait qu'elles étaient arbitraires, stériles. [...] Cette conception me séduisait : des amours rapides, violentes et passagères. Je n'étais pas à l'âge où la fidélité séduit. (BT. pp. 14-15)

tantôt il la traite en tant que membre de l'autre sexe et pose sur elle un regard typiquement sexiste, exprimant ainsi la tendance assez commune chez un père de désirer que sa fille ressemble à son idéal féminin. Dans le cas de Raymond, il correspond à l'image stéréotype de la femme maternelle, bonne, douce, généreuse, soumise à l'homme ; il se désole d'abord de l'aspect physique de sa fille :

- Pourquoi es-tu si efflanquée, ma douce ? Tu as l'air d'un petit chat sauvage. J'aimerais avoir une belle fille blonde, un peu forte, avec des yeux en porcelaine et... (BT. p. 14)

et s'exclame ensuite "noblement" :

- Ma fille trouvera toujours des hommes pour la faire vivre. (BT. p. 29)

N'ayant pas eu l'occasion d'élargir son champ d'observation, Cécile refuse de se conformer à l'image négative que son père lui offre de la féminité, au visage de ses innombrables aventures amoureuses dont Elsa est un exemple manifeste : elle représente en effet la femme-objet par excellence, qui mise tous ses atouts sur son apparence physique et vogue d'un homme à l'autre ; elle n'éprouve aucun scrupule à se laisser entretenir financièrement par ses amants et fait preuve d'un manque évident d'intelligence et de psychologie élémentaires. Face à cette représentation négative de la féminité, Cécile a adopté un comportement modelé sur celui de son père et a par conséquent développé une vision plutôt machiste et superficielle de la condition de la femme. Les termes peu flatteurs qu'elle emploie pour présenter Elsa illustrent sa mésestime :

Elsa ne nous fatiguerait pas. C'était une grande fille rousse, mi-créature, mi-mondaine, qui faisait de la figuration dans les studios et les bars des Champs-Élysées. Elle était gentille, assez simple et sans prétentions sérieuses. (BT. p. 10)

Cette conception de la féminité va être remise en question par Anne qui s'oppose en tout au type de maîtresses auquel l'ont accoutumée les "amies" de son père. Symbole de la femme intelligente et libre, féminine et sûre d'elle, Anne va bousculer l'échelle de valeurs de Cécile. Mais tout en incarnant un modèle de femme équilibrée qui séduit l'adolescente et auquel elle est tentée de s'identifier, elle représente également un juge impitoyable ; lorsque Cécile imagine son petit monde à travers le regard d'Anne, elle en découvre tous les défauts : complaisance, facilité, inconsistance, insignifiance, lâcheté, médiocrité. Elle ne peut supporter de sentir peser sur elle ce regard réprobateur :

Ulcérée, défaite par la rancune, un sentiment que je me méprisais, me ridiculisais d'éprouver... oui, c'est bien là ce que je reprochais à Anne ; elle m'empêchait de m'aimer moi-même. Moi, si naturellement faite pour le bonheur, l'amabilité, l'insouciance, j'entrais par elle dans un monde de reproches, de mauvaise conscience, où, trop inexperte à l'introspection, je me perdais moi-même. (BT. pp. 53-54)

Anne déclenche en effet chez Cécile un processus d'introspection auquel elle n'avait jamais eu l'occasion auparavant de se livrer et au cours duquel elle prend conscience de la séparation de son "moi" en deux tendances opposées :

J'acquerrais une conscience plus attentive des autres, de moi-même. La spontanéité, un égoïsme facile avaient toujours été pour moi un luxe naturel. J'avais toujours vécu. Or, voici que ces quelques jours m'avaient assez troublée pour que je sois amenée à réfléchir, à me regarder vivre. Je passais par tous les affres de l'introspection sans, pour cela, me réconcilier avec moi-même. "Ce sentiment, pensais-je, ce sentiment à l'égard d'Anne est bête et pauvre, comme ce désir de la séparer de mon père est féroce." Mais, après tout, pourquoi me juger ainsi ? Etant simplement moi, n'étais-je pas libre d'éprouver ce qui arrivait ? Pour la première fois de ma vie, ce "moi" semblait se partager et la découverte d'une telle dualité m'étonnait prodigieusement. Je trouvais de bonnes excuses, je me les murmurais à moi-même, me jugeant sincère, et brusquement un autre "moi" surgissait, qui s'inscrivait en faux contre mes propres arguments, me criant que je m'abusais moi-même, bien qu'ils eussent toutes les apparences de la vérité. Mais n'était-ce pas, en fait, cet autre qui me trompait ? Cette lucidité n'était-elle pas la pire des erreurs ? Je me débattais des heures entières dans ma chambre pour savoir si la crainte, l'hostilité que m'inspirait Anne à présent se justifiaient ou si je n'étais qu'une petite jeune fille égoïste et gâtée en veine de fausse indépendance. (BT. pp. 57-58)

Ce long passage exprime bien le dilemme auquel Cécile se trouve confrontée : elle hésite entre le besoin de s'affirmer en être libre, le refus de

perdre son indépendance, de renoncer à

La liberté de penser, et de mal penser et de penser peu, la liberté de choisir moi-même ma vie, de me choisir moi-même. Je ne peux dire "d'être moi-même" puisque je n'étais rien qu'une pâte modelable, mais celle de refuser les moules. (BT. p. 54)

et l'envie de remettre sa vie entre les mains de cette femme à bien des égards exemplaire :

Elle me guiderait, me déchargerait de ma vie, m'indiquerait en toutes circonstances la route à suivre. Je deviendrais accompli, mon père le deviendrait avec moi. (BT. p. 47)

Cécile est donc déchirée entre deux "moi", un qui s'identifie à Anne, à sa force, à son indépendance et à sa supériorité, et l'autre qui refuse cette identité de femme adulte chargée de sens et de responsabilités. Ce dédoublement de la personnalité n'a rien d'exceptionnel et correspond à la période de développement tout à fait logique durant laquelle la pensée devient réfléchie. Cette phase appartient au processus de la maturation et doit conduire à une redéfinition des concepts d'égoïsme et de responsabilité en vue d'éliminer leur caractère oppositionnel et de mieux gérer la nature des relations interpersonnelles. Mais perplexe face à la complexité et à l'ambivalence de ses sentiments, Cécile n'envisage pas une intégration progressive de certaines valeurs défendues par Anne qui pourrait l'acheminer vers une acceptation graduelle de son identité de femme adulte. Elle choisit au contraire la solution radicale qui consiste à éliminer Anne, l'initiatrice de son malaise intérieur. Elle pense pouvoir ainsi retrouver son bonheur initial fait d'insouciance, de liberté et d'irresponsabilité, dans lequel elle pourra jouir à nouveau de son être unifié et souverain, régnant en maître absolu sur le monde.

Cet état, Cécile l'a connu sous la protection de son père, et il est significatif qu'au fur et à mesure que celui-ci lui fait faux bond pour se rallier à Anne, c'est auprès de Cyril qu'elle va tenter de le recréer.

Lorsqu'elle rencontre ce jeune homme, il apparaît aussitôt que son charme physique, plus que sa personnalité, l'attire vers lui :

Il s'assit à côté de moi et mon coeur se mit à battre durement, sourdement, parce que, dans son mouvement, sa main avait effleuré mon épaule. (BT. p. 17)

A partir de ce premier contact physique, il devient impossible de dissocier l'évolution des relations entre Cécile et Cyril de ceux que Cécile entretient avec Anne et avec Raymond. Ce n'est en effet pas un hasard si la jeune fille embrasse son ami pour la première fois le jour de l'arrivée d'Anne, si elle se précipite dans ses bras chaque fois qu'Anne la contrarie, si enfin elle décide de franchir le pas et de faire l'amour avec Cyril le jour où, découvrant qu'au lieu de travailler dans sa chambre elle s'exerce au yoga, Anne la toise de tout son mépris. Tout autant que la curiosité de découvrir l'amour, c'est un désir de reconstruire son univers protégé qui la pousse dans les bras de Cyril. Avec lui, elle se sent "merveilleusement bien" parce qu'elle retrouve son insouciance :

Peut-être était-ce pour cela que je m'étais si facilement donnée à lui : parce qu'il ne me laisserait pas être responsable et que si j'avais un enfant, ce serait lui le coupable. Il prenait ce que je ne pouvais supporter de prendre : les responsabilités. (BT. pp. 93-94)

Comme le remarque J. Graves Miller, Cyril n'a cependant pas le charisme nécessaire. Il est à la fois trop empreint et respectueux des valeurs morales et bourgeoises, qu'elle ne respecte pas, pour devenir le compagnon idéal⁽¹⁸⁾ : il s'offusque de la situation équivoque de cette famille qui n'en est pas vraiment une, affiche une déférence trop maladroite à l'égard de l'amour, et, preuve du malentendu qui les sépare, la demande en mariage au moment même où elle cherche à se débarrasser des chaînes que pourrait lui mettre Anne. Dans ces conditions, Cyril ne peut être considéré que comme un instrument dont Cécile se sert pour fuir le monde des responsabilités vers lequel la pousse sa future belle-mère. Il est par conséquent logique qu'il disparaisse des préoccupations de la jeune fille après la mort d'Anne.

Paradoxalement, c'est donc en voulant préserver son irresponsabilité que Cécile découvre la signification du mot "responsabilité". Lorsqu'elle décide de se débarrasser d'Anne, elle n'envisage pas les conséquences éventuelles de son acte. Ce n'est qu'après l'avoir vu bouleversée qu'elle prend conscience de la portée de son choix :

Elle se redressa alors, décomposée. Elle pleurait. Alors je compris brusquement que je m'étais attaquée à un être vivant et sensible et non pas à une entité. Elle avait dû être une petite fille, un peu secrète, puis une adolescente, puis une femme. Elle avait quarante ans, elle était seule, elle aimait un homme et elle avait espéré être heureuse avec lui, dix ans, vingt ans peut-être. Et moi... ce visage, ce visage, c'était mon oeuvre. J'étais pétrifiée, je tremblais de tout mon corps contre la portière. (BT. p. 118)

Il devient plus facile d'expliquer à présent l'origine de la fameuse tristesse de l'héroïne. En décidant d'exclure Anne, Cécile croit ainsi pouvoir éliminer ce "moi" indésirable que cette femme a fait surgir en elle et retrouver le bonheur hédoniste qu'elle connaissait auparavant. Mais l'émergence de la dualité de l'être est un indice de maturation, et lorsque ce processus est déclenché, il est impossible de régresser volontairement vers un stade antérieur. Cécile est consciente d'avoir définitivement quitté le monde de l'enfance et de devoir désormais faire cohabiter la présence de ses deux "moi". De plus, en affirmant son "moi" égoïste, elle découvre l'incidence que son choix peut avoir sur autrui et par conséquent la responsabilité qu'il comporte.

Le lecteur/la lectrice est en droit de se demander comment Cécile va aborder sa nouvelle existence, compte tenu de son expérience. C'est dans les romans suivants que Françoise Sagan va nous fournir la réponse⁽¹⁹⁾.

Comme dans *Bonjour Tristesse*, la romancière introduit dans chacun des cinq autres romans une héroïne différente de l'image traditionnelle de la femme projetée dans la littérature. C'est tout d'abord un être physiquement et économiquement libre : Dominique (CS.) et Josée Saint-Gilles (DMDA.) vivent seules à Paris, sans tutelle morale, et jouissent d'une liberté d'être et de mouvement qu'aucune autorité extérieure ne vient limiter. Elles sont toutes deux financièrement dépendantes de leurs parents mais il s'agit là de la seule influence que ceux-ci exercent sur leur vie. Paule (AVB.) a eu quelques années précédant sa liaison avec Roger ce que certains/nes auraient nommé à l'époque le courage, alors que d'autres n'y auraient vu qu'imprudence, de fuir la sécurité matérielle de son mariage pour chercher ailleurs une forme d'accord entre ses aspirations et la vie. Elle avait ainsi pris la décision de travailler et d'assumer seule son existence pour acquérir toutes les apparences d'une vie de femme adulte équilibrée et

épanouie, aussi bien sur le plan professionnel que personnel. Quant à Josée Ash (MN.) et à Lucile (C.), les deux héroïnes financièrement dépendantes de leur partenaire, elles ne sont pas non plus emprisonnées dans une situation sans issue puisque les liens qui les rattachent à leur partenaire relèvent d'une aliénation plus psychologique que matérielle. En quittant une première fois son mari, Josée montre que ce n'est pas la sécurité matérielle qui l'unit à lui et que la question financière n'est point directement liée à son comportement. Cette dernière semble tenir une place plus importante dans le cas de Lucile puisque celle-ci voit dans l'argent le moyen de vivre sa liberté. Nous verrons pourtant qu'elle est secondaire sur l'échelle des considérations réelles de l'héroïne.

Ces cinq personnages féminins n'ont pas non plus de responsabilité familiale : seules Dominique, Josée et Paule sont représentées comme ayant des parents mais elles entretiennent principalement avec eux des rapports d'argent (Dominique reçoit de l'argent pour ses études, les parents de Josée lui envoient des "chèques", et Paule envoie de l'argent à sa mère.) Le milieu familial ne procure aucune présence morale, au contraire, il rejette les personnages dans leur solitude mentale par leur "existence absente". Leur statut de célibataire accentue davantage le sentiment d'isolement : à l'exception de Josée Ash, elles ne sont pas mariées et aucune d'entre elles n'a d'enfants à élever ou de parents à leur charge. Elles n'ont pas non plus d'amis/es véritables : les relations qu'elles entretiennent avec leur entourage sont très souvent superficielles et ne constituent en aucun cas un soutien psychologique.

L'absence totale de contraintes financières et familiales représente une constante trop déterminante pour que l'on ne soit pas amené à nous interroger sur les conséquences que cette situation personnelle peut engendrer sur la crédibilité des personnages. Cette question fera l'objet d'une étude approfondie dans le chapitre suivant et nous nous consacrerons ici à analyser les particularités psychologiques des personnages féminins principaux.

Les cinq héroïnes ne subissent pas l'emprise des tabous sexuels et moraux de l'époque : elles ignorent les règles morales qui enfermaient la femme dans son destin d'épouse et de mère et essaient de se réaliser en dehors des moules traditionnels. Ce sont donc des personnages de femmes libres et lucides qui, ayant

rejeté les diktats de la société patriarcale, revendiquent le droit à la subjectivité et sont confrontées par conséquent aux mêmes préoccupations métaphysiques que les hommes. Débarrassées des vieux mythes aliénateurs qui leur refusaient toute forme d'accomplissement autre que dans leur prétendue "vocation" au sein de l'unité familiale, elles s'approprient le droit de porter leur regard sur un domaine jusque-là réservé aux hommes.

Cette émancipation morale engendre cependant un certain désenchantement : l'héroïne saganesque s'ennuie et se sent seule bien qu'elle soit liée d'une façon ou d'une autre à un homme et engagée dans une liaison amoureuse qui la laisse insatisfaite, pas tant sur le plan physique que moral. La présence de l'amant ne parvient plus en effet à tromper son ennui et sa solitude, qu'elle exprime en termes familiers. Les mots "vide", "vidé/e", "ennui", "lassitude", "fatigue", "vague/ment" reviennent régulièrement pour évoquer l'état d'esprit des protagonistes⁽²⁰⁾.

Ce sentiment de vide métaphysique est lié à la découverte qu'a faite Cécile de la dualité de l'être et est directement inspiré de l'éthique sartrienne qui s'appuie sur le projet de l'être-pour-soi de combler le vide qui le sépare de l'être-en-soi afin d'unifier l'être tout entier. Les nausées de Dominique dans *Un certain sourire* ne firent que renforcer aux yeux de tous l'évidence de ce que P-H. Simon nommait sarcastiquement, à tort, la vulgarisation spontanée d'une certaine éthique existentialiste. Chacune des héroïnes est consciente du fossé qui sépare leur véritable être "du dedans", un moi profond et incommunicable, introverti et égoïste, de l'image qu'elle projette d'elle-même, qui les relie au monde extérieur, et de leur impossibilité à faire coïncider ces deux modes d'être. C'est cette évidence qui est à l'origine de l'immense solitude qu'elles ressentent.

F. Sagan nous montre donc des personnages féminins qui, ayant rejeté les modèles traditionnels, et se posant ainsi en dehors des limitations morales, sociales et sexuelles de la société patriarcale, cherchent un équilibre dans leur vie de femme en acquérant une identité d'être humain à part entière basée sur l'indépendance et la liberté. Elles se trouvent donc confrontée aux problèmes que seuls les hommes étaient censés se poser : comment justifier leur existence libérée de toutes les contraintes qui neutralisaient leur épanouissement ?

C'est ainsi que S. de Beauvoir souhaitait voir la femme nouvelle. Mais l'auteure du *Deuxième sexe* la voulait égale en droits et en responsabilités afin qu'elle participe à la construction d'un monde meilleur, qu'elle engage sa liberté, pour reprendre un mot d'ordre sartrien. Or, l'héroïne saganesque, très soucieuse de protéger sa lucidité et sa liberté, n'envisage à aucun moment de les utiliser ou de les engager dans une cause valable, qu'elle soit sociale ou politique. Elle se caractérise au contraire par un refus systématique de prendre ses responsabilités et affiche une attitude d'indifférence à l'égard de tout. A. Blanchet écrivait à ce propos :

Ce qui frappe, en lisant Françoise Sagan, c'est le peu d'emprise exercé par Sartre sur la jeunesse, j'entends sur cette partie de la jeunesse qui lui paraissait d'avance acquise. Où trouvez-vous, chez Françoise Sagan, la responsabilité assumée au delà du désespoir lucide ? Nul désespoir. Encore moins de responsabilité. Seule persiste la lucidité, petite lueur impitoyable éclairant une vie dépourvue de sens et d'orientation, stagnante, inutile, et dont l'accablant ennui ne se combat qu'à l'aide de plaisirs passagers et aigus, à l'aide aussi de liqueurs fortes. Jean-Paul Sartre ne nous voulait englués dans la nausée que pour nous montrer comment en sortir : il nous y a laissés.⁽²¹⁾

Il est indéniable que F. Sagan ne prescrit pas d'action rédemptive. Il semble évident que d'un côté, elle s'attache à montrer toute la frustration qu'engendre l'indifférence, l'irresponsabilité, l'inaction des personnages puisqu'elles ne leur permettent pas de trouver une forme d'équilibre psychologique indispensable à leur bien-être. Cependant, nulle révolte ne vient déchirer ces êtres qui s'accommodent d'une façon ou d'une autre de leur inhibition. A aucun moment n'est suggérée une démarche qui, même si elle se définissait exigeante et difficile, pourrait mettre fin à la difficulté d'être des héroïnes. Cette totale absence d'espoir de pouvoir combler le vide existentiel a irrité certains critiques qui l'ont commentée comme le reflet d'un plaisir paresseux et pervers à se complaire dans la médiocrité. Dans son article concernant *Un certain sourire*, H. Rode écrivait par exemple :

si [F. Sagan] voulait cesser de jouer son propre rôle [elle] pourrait nous retenir plus sûrement. Il lui suffirait d'exaspérer enfin son ennui jusqu'au cri, jusqu'à la rage. Il doit bien y avoir une solution.⁽²²⁾

Les deux critiques ci-dessus citées montrent que les oeuvres de F. Sagan ne

sont pas évaluées en fonction de ce qu'elles sont, mais de ce qu'elles pourraient ou devraient être. Parce que la romancière a repris certains concepts existentialistes attribués à la condition humaine (découverte du néant de l'existence humaine, de la liberté absolue, de la subjectivité, des relations avec autrui), sa littérature est jugée insuffisante puisqu'elle ne reproduit pas fidèlement et entièrement la morale sartrienne. Très peu de critiques (aucune émanant d'hommes à ma connaissance) ont envisagé de lire dans l'indifférence des héroïnes saganiques une réponse féminine aux problèmes de la condition humaine décrite par la philosophie existentialiste.

Dans son livre *Narrative strategies and the quest for identity in the French female novel of adolescence*, Marian St-Onge observe judicieusement :

perhaps the existential concept of self as autonomous subject was not only denied to women in the 50's it more profoundly ran counter to their deep needs and desires.⁽²³⁾

et ajoute à propos des quatre romans qu'elle se propose d'analyser, dont *Bonjour Tristesse* :

the adolescent protagonists (and their creators) remain caught in conflict between internalized allegiance to traditional norms for women, an effort to conceive of self in terms of an existential ideal of autonomous subject, and a desire (largely unconscious, yet clearly expressed) for a different femininity, one which would comprehend identity in terms of both independence and relationship. As we approach the study of female adolescence in novels which are superficially imbued with a Sartrian ethic of separateness and autonomous action as "révélateur de l'être", we should appreciate that the deepest - indeed invisible - female desires lead women to intuit other directions. The failure to achieve autonomy may, in fact, reflect the intuitive sense that autonomy is not a desired state.⁽²⁴⁾

La psychologie des héroïnes se caractérise en effet par une spécificité comportementale dont on peut dire qu'elle est plus typiquement féminine⁽²⁵⁾, sans pour autant être fondamentalement inhérente à leur sexe. Cette spécificité est le résultat inéluctable du conditionnement moral, social et sexuel qui pèse sur l'être féminin depuis sa naissance. La littérature de F. Sagan offre une perspective féminine de la réalité existentielle, qui montre combien la femme éprouve de difficulté à exprimer son véritable être et à le faire accepter dans un monde où la

norme est établie sur un modèle de développement et de comportement basé sur l'expérience masculine, elle-même entièrement conditionnée par l'idéologie patriarcale.

Les recherches effectuées par C. Gilligan vont nous permettre de mieux expliquer l'origine de l'indifférence qui distingue le comportement des personnages féminins saganiques. Ses enquêtes montrent que les divergences de développement entre les deux sexes se traduisent chez les femmes par une conception de la morale différente de celle des hommes dans la mesure où elle est beaucoup plus reliée à des sentiments de sympathie et de compassion :

The conflict between self and other thus constitutes the central moral problem for women, posing a dilemma whose resolution requires a reconciliation between femininity and adulthood. In the absence of such a reconciliation, the moral problem cannot be resolved. The "good woman" masks assertion in evasion, denying responsibility by claiming only to meet the needs of others, while the "bad woman" forgoes or renounces the commitments that bind her in self-deception and betrayal. It is precisely this dilemma - the conflict between compassion and autonomy, between virtue and power - which the feminine voice struggles to resolve in its effort to reclaim the self and to solve the moral problem in such a way that no one is hurt.⁽²⁶⁾

C'est bien ce conflit qui caractérise toutes les héroïnes de F. Sagan : voulant revendiquer leur subjectivité, elles se heurtent à des sentiments profonds de compassion qui les empêchent de réaliser leur projet. Face à la présence de ces deux "moi", Cécile avait choisi la voie de la "femme mauvaise". Mais en se rébellant, elle prit conscience des conséquences de son acte (la mort d'Anne) et ne put en accepter la responsabilité. C'est également ce que découvre Dominique lors de l'épisode du cinéma, où elle embrasse un jeune homme et s'enfuit aussitôt sans avoir échangé un mot avec l'inconnu. Le sentiment de bonheur et de légèreté qu'elle éprouve tout d'abord face à ce qu'elle pense être une preuve de sa liberté prend vite l'apparence d'une attitude triviale et présomptueuse lorsqu'elle se retrouve en présence de son partenaire qu'elle s'apprête à quitter, et donc à faire souffrir :

A distance cela me laissait un souvenir un peu honteux, à la fois comique et trouble, somme toute déplaisant. J'avais été quelqu'un de drôle et de libre un après-midi ; je ne l'étais plus. (CS. p. 39)

L'indifférence de leurs aînées traduit le conflit intérieur dont il faut chercher l'origine dans cette quête d'une réconciliation entre deux "moi" : d'un côté le besoin d'affirmer leur identité, de garder une certaine probité envers elles-mêmes, de ne pas se mentir, attitude qu'elles considèrent égoïste, puisque la société dans laquelle elles vivent définit la femme par des critères de bonté, de générosité, de sacrifice envers autrui, et de l'autre côté le besoin de ne pas nuire à autrui qui constitue un aspect primordial de leur morale. Elles ne parviennent pas à concilier ces deux principes fondamentaux et leur déchirure intérieure les conduit à envisager l'existence sous forme de spectacle qui se déroule devant leurs yeux : elles se contentent d'y tenir parfois un rôle afin de sauvegarder des liens avec leur entourage tout en préservant leur intégrité.

Le lecteur/la lectrice retrouve à maintes reprises dans les romans de F. Sagan l'expression de cette dualité qui maintient les héroïnes dans une attitude passive, dans une position réceptive plutôt qu'active. C'est d'abord Dominique qui, à la fin de son escapade avec Luc se félicite de se comporter en adulte raisonnable mais ne peut s'empêcher de se sentir humiliée (CS. p. 86). Josée est "partagée entre l'ennui et le sentiment de remplir un devoir." (DMDA. p. 92). Paule "aurait aimé pouvoir autre chose" :

elle aurait aimé pouvoir insulter [Roger], lui jeter son verre à la tête, se départir d'elle-même, de tout ce qui la rendait digne, estimable, de tout ce qui la différenciait des douze petites traînées qu'il voyait. (AVB. p. 85).

Josée Ash "avait envie de s'appuyer sur [Alan] et de fuir." (MN. p. 86). Quant à Lucile

Elle entendit sa voix gémir : "Antoine, Antoine..." et en même temps que cette insupportable douleur, elle était la proie d'un grand étonnement. "Tu es folle, se disait-elle, tu es folle", mais quelqu'un d'autre qu'elle, pour une fois beaucoup plus fort, criait : "Et les yeux jaunes d'Antoine, et la voix d'Antoine, que peux-tu faire sans Antoine, imbécile." (C. p. 60)

C'est pour cette raison que la solitude n'est pas toujours considérée comme un fardeau. Le besoin qu'elles éprouvent parfois de s'isoler des autres, de se retirer psychologiquement du monde, leur permet d'accéder à une sorte de paix intérieure qui les délivre de toutes pressions extérieures mais aussi de la nécessité

d'"exister" pour les autres, de devoir créer un personnage qu'elles savent superficiel et vain. Dominique l'explique ainsi :

Cette visite me déprima. Je me rendis chez Luc sans grand enthousiasme. Même avec effroi : il allait falloir parler, être aimable, se recréer à leurs yeux. J'aurais voulu déjeuner seule, tourner un pot de moutarde entre mes mains, être vague, vague, complètement vague... (CS. pp. 17-18)

Ce repli sur soi correspond à un désir de faire abstraction des autres et du monde extérieur : au plus fort de son tourment psychologique, Josée Ash se réfugie dans ses rêves d'évasion :

Seule, être seule sur une plage, étendue, laissant passer le temps, comme elle l'entendait passer en ce moment dans cette pièce déserte, que l'aube hésitait à découvrir. Echapper à la vie, à ce que les autres appelaient la vie, échapper aux sentiments, à ses propres qualités, à ses propres défauts, être seulement une respiration provisoire sur la millionième partie d'un des milliards de galaxies. (MN. p. 125).

L'insatisfaction permanente dans laquelle les plonge leur dilemme leur laisse un arrière-goût de gâchis qui va de pair avec un profond dégoût de soi. Déchirées intérieurement, incapables de prendre une décision, ces jeunes femmes méprisent ce que les valeurs morales patriarcales les obligent à considérer comme une lâcheté. Lorsqu'après avoir avoué son infidélité à son mari, Josée Ash demande à un ami de l'emmener à l'aéroport pour rentrer à Paris afin d'éviter toute scène, elle s'écrie après qu'on lui reproche d'être lâche :

- Lâche, lâche... Qu'est-ce que ça veut dire, lâche ? J'évite une scène inutile, c'est tout. Quels sont ces termes de boy-scout ? Lâche... (MN. p. 37)

Cette hantise de se rendre responsable du tort qu'elles peuvent infliger à autrui, et le raisonnement, qui les caractérise, consistant à éviter toute confrontation conflictuelle, sont associés à une preuve de lâcheté de leur part, à un comportement qui, comparé aux critères de maturité, est automatiquement jugé inadéquat et relégué dans la même catégorie que celui des enfants. Ceci explique pourquoi l'attitude des héroïnes est souvent jugée infantile par des protagonistes masculins. Bernard ne dit-il pas à Josée :

"C'est comme si tu menais une vie double, dit-il, une autre vie te suit partout si proche de l'enfance que tu ne peux t'y arracher, une vie où tu es irresponsable et punie à la fois, toujours liée à des gens qui te jugent et auxquels tu donnes le droit de te juger, uniquement parce que tu peux les faire souffrir." (*MN*. p. 95)

Dans chaque roman, l'héroïne tente de résoudre ce dilemme. Lucile et Dominique sont beaucoup plus à l'écoute de leur "moi égoïste" et, comme Cécile, choisissent de satisfaire leurs envies de "femme mauvaise". Au contraire, Paule et Josée ont fini par assimiler leurs besoins à ceux de la "femme bonne" et ne parviennent plus à distinguer leurs véritables aspirations des obligations qu'elles se sentent tenues de remplir. L'exemple de Josée est significatif : lorsqu'elle va retrouver Bernard à Poitiers afin de le ramener auprès de sa femme malade, elle ne peut se résoudre à le démentir lorsque celui-ci se méprend sur le motif de sa visite. Après trois jours passés ensemble il lui demande si elle est venue uniquement pour le prévenir de l'état de santé de sa femme et

Elle avait dit "non". Et elle ne savait plus jusqu'à quel point c'était par lâcheté. (*DMDA*. p. 126)

Le cas de Josée Ash est plus ambigu : chaque fois qu'elle tente d'affirmer son être, elle s'en veut aussitôt d'être l'initiatrice d'un conflit inévitable et regrette son acte, comme par exemple après avoir avoué son infidélité à son mari (*MN*. p. 36) ou après avoir mentionné le nom de Marc, un ancien amant (*MN*. p. 117). Mais la fin du roman est équivoque et l'auteure laisse planer le doute sur le choix final de l'héroïne⁽²⁷⁾. Même si elle parvient à puiser dans sa frustration la justification de sa rébellion, elle ne peut se défendre du sentiment de culpabilité qui finit par dominer sa résolution initiale.

Quelle que soit la voie qu'ils choisissent de suivre, les personnages féminins partagent tous cette conviction : seul le bonheur peut justifier l'existence, et seul l'amour peut procurer cette forme de bonheur auquel ils aspirent. Il va sans dire que cette conception de la réalisation de l'être dans l'amour a été très ironiquement moquée par la critique qui n'y a vu que sentimentalisme typiquement féminin. C'est aussi pour cette raison que la critique féministe dans son ensemble s'est détournée de cette littérature qui, selon elle, prônait la rigidité des comportements sexuels et entérinait les attentes

patriarcales. Pourtant à la lumière des observations rapportées par Carol Gilligan, il ressort que cette primauté que les femmes ont tendance à accorder à l'amour s'explique par la nature de l'attachement qui les relie à autrui. Leur souci d'harmonie des rapports humains a pour conséquence d'orienter leur morale vers la résolution de problèmes concrets inhérents au bien-être du plus grand nombre. Ceci expliquerait donc que les héroïnes de F. Sagan se préoccupent avant tout de ce qui rapproche, ou éloigne, tout individu de ce qui représente à leurs yeux le seul véritable but de l'existence humaine : l'amour heureux.

Il faut ajouter l'importance de la notion de la temporalité qui tient une place primordiale dans toute l'oeuvre et l'éthique saganesques, et qui a une incidence directe sur le comportement des personnages féminins. Dans un des passages autobiographiques de *Des bleus à l'âme*, l'auteure confie :

Au fond, la seule idole, le seul Dieu que je respecte étant le temps, il est bien évident que je ne peux me faire plaisir ou mal profondément que par rapport à lui. (p. 25)

F. Sagan semble avoir reproduit cette attitude face au temps chez ses personnages féminins qui sont en effet très sensibles à son pouvoir à la fois bénéfique et destructeur. Pour elles, beaucoup plus que pour les protagonistes masculins, le temps est le seul maître absolu de l'être humain. C'est par l'intermédiaire de Josée que cette dépendance est le plus clairement formulée :

Seule, parmi les gens que [Bernard] connaissait, Josée avait le complet sentiment du temps. Les autres, poussés par un profond instinct, essayaient de croire à la durée, à l'arrêt définitif de leur solitude ; et il était comme eux. (*DMDA*. p. 138)

On retrouve dans cette citation une des principales caractéristiques de l'éthique saganesque : la lucidité. La romancière suggère en effet que contrairement aux hommes, qui ont tendance à vouloir dominer le temps pour effacer l'absurdité de l'existence, les femmes sont plus enclines à se placer entièrement sous son emprise. Ce qui apparaît comme une faiblesse de leur part peut également être interprétée comme une attitude d'absolue sincérité. En effet, dans une société qui définit la force, qu'elle soit physique ou morale, selon des critères de domination de l'être sur les éléments naturels, la tendance

qu'éprouvent ces femmes à accepter la supériorité de ces mêmes éléments naturels est considérée comme un handicap, un acte de lâcheté relevant de la mauvaise foi, et non pas comme une évaluation juste et lucide de la réalité humaine. Les romans de F. Sagan semblent indiquer au contraire que la mauvaise foi consiste à espérer que la justification de l'existence est possible, que chaque individu peut trouver le salut. Les héroïnes éprouvent un certain sentiment de sécurité face à l'évidence de leur insignifiance en même temps qu'un sentiment de culpabilité face à ce que les conventions sociales définissent comme un échec à tirer pleinement profit du potentiel humain.

On peut donc lire dans les romans de F. Sagan la description lucide du mensonge de la vie entretenu par la plupart des gens, et la constatation que cela entraîne : seul le bonheur peut justifier l'existence.

Il est temps à présent de s'interroger sur ce bonheur. Les héroïnes recherchent ce qu'elles appellent "quelque chose", sans véritablement pouvoir en définir la teneur exacte, et qu'elles associent au bonheur : un état qu'elles formulent uniquement par rétrospection, ce qui montre qu'elles savent ce qu'elles ne veulent pas (se laisser emprisonner dans un rôle traditionnellement féminin) sans toutefois réellement savoir ce qu'elles veulent (que l'on comprend être une nouvelle forme d'être qui réunirait toutes les contradictions que le modèle donné en exemple fait surgir en elles). Ainsi, pour Dominique le bonheur correspond-il à "une espèce d'absence, absence d'ennui, absence confiante." (CS. p.80) et pour Lucile :

Et le bonheur - qui vous semble si lié à quelqu'un lorsqu'on est malheureux par lui, si irrévocablement, organiquement presque, dépendant de lui - vous réapparaît comme une chose lisse, ronde, intacte et à jamais libre, à votre merci (lointaine, bien sûr, mais forcément possible). (C. p. 74)

Le bonheur semble ne leur être accessible qu'après avoir fait taire cette petite voix intérieure qui ne cesse de rappeler aux héroïnes leur vide, leur solitude, leur futilité, plus précisément lorsqu'elles parviennent à réconcilier leurs deux "moi". Dominique se laisse convaincre que l'amour va permettre à sa vie de prendre un sens nouveau :

Brusquement il se tourna vers moi, me prit les mains, me parla avec douceur. Je regardais son visage de très près, j'en détaillais toutes les lignes, j'écoutais passionnément ce qu'il disait, j'étais enfin douée d'une attention sans failles, délivrée de moi-même. Sans petite voix intérieure. (CS. p. 52)

C'est bien en effet à cela qu'elles aspirent désespérément : combler le vide qui les sépare d'elles-mêmes avec l'amour d'autrui, unifier tout leur être pour se sentir enfin exister. La réconciliation entre leur deux "moi" n'est possible qu'après avoir aboli les pressions extérieures qui dictent le comportement des deux sexes. Le bonheur ne peut être accompli que, lorsqu'enfin libéré de sa carapace respective, chacun des deux sexes cesse de s'opposer pour n'être plus qu'un être en proie aux angoisses métaphysiques communes à tous/tes.

C'est ce sentiment de plénitude rempli d'absolu qui constitue pour elles le bonheur. Une révélation en quelque sorte qui atteint son paroxysme dans l'acte d'amour, puisqu'enfin chacun des partenaires parvient à délivrer son existence de tous les mensonges et de la mauvaise foi qui lui donne l'illusion d'être intégré à la société. L'amour physique est par conséquent une source de bien-être entier au cours duquel le couple disparaît l'un dans l'autre pour ne faire qu'un :

Enfin il glissait ses jambes entre mes jambes, je glissais mes mains sur son dos ; nous soupirions ensemble. Puis je ne le vis plus, ni le ciel de Cannes. Je mourais, j'allais mourir et je ne mourais pas, mais je m'évanouissais. Tout le reste était vain : comment ne pas le savoir, toujours ? (CS. p. 70)

Dominique qui découvre la force de l'amour pour la première fois se laisse à l'espérer éternel, alors que Josée, consciente que ses sentiments pour Alan ont changé, s'étonne encore de ce pouvoir des sens :

En dehors de ça, il y avait le lit et elle s'étonnait que cela existe encore, que cela survive à sa fatigue. La nuit, ils retrouvaient ensemble ce trouble, cette hâte, cet essoufflement, convertis dès leur réveil en une double méfiance. Sans doute elle ne restait pas à cause de ça, mais serait-elle restée sans ça ? (MN. p. 94)

Toutes les héroïnes trouvent dans l'acte d'amour le seul véritable réconfort à leur lassitude, à l'exception de Josée Ash lors de ses rapports purement physiques avec Ricardo et Marc. Elle n'éprouve en fait aucune affection pour ces deux hommes dont elle se sert comme d'un objet pour se libérer de la prison

mentale dans laquelle l'enferme son mari.

Cette quête du bonheur dans la relation amoureuse satisfait également le besoin fondamental qu'elles éprouvent de se sentir protégées et qui les pousse sans cesse à recréer l'illusion du bonheur de l'enfance, lorsque leur existence allait de soi. Cécile a tenté de recréer auprès de Cyril l'univers qu'elle était en train de perdre, celui où, protégée par l'image du père, elle pouvait s'abandonner à elle-même. C'est cet espace de liberté, d'insouciance et d'égoïsme que les aînées vont être tentées de reconstruire par l'intermédiaire de l'amour. Ce besoin de protection caractérise toutes les héroïnes et l'on retrouve de nombreux exemples qui le confirment : Dominique s'effraie du choix qu'elle a fait de retrouver Luc :

Mes parents m'accompagnèrent à la gare. Je les quittai, les larmes aux yeux, sans comprendre pourquoi. Il me semblait pour la première fois abandonner mon enfance, la sécurité familiale. D'avance je détestai Avignon. (CS. p. 65)

Lucile en est l'exemple le plus flagrant :

"Je n'ai jamais rien compris à rien, disait Lucile. La vie m'a paru logique jusqu'à ce que j'aie quitté mes parents. Je voulais faire une licence à Paris. Je rêvais. Depuis, je cherche des parents partout, chez mes amants, chez mes amis, je supporte de n'avoir rien à moi, ni le moindre projet ni le moindre souci." (C. p. 30)

D'un point de vue purement féministe, ce besoin de protection traduit l'échec de la part des héroïnes d'assumer leur être et de se libérer de la dépendance psychologique qui les lie à l'homme. Pourtant ce phénomène s'explique par le fait que ces femmes, que l'on juge faibles et immatures de par leur difficulté à se conformer au modèle de comportement défini chez l'homme, s'en remettent temporairement au jugement de leurs partenaires masculins qui se meuvent avec tant d'aisance dans une société faite à leur image. Comme Dominique, elles semblent en effet admirer la stabilité psychologique que dégage leur partenaire :

"C'est très agréable. Vous avez décidé cela, vous le faites, vous acceptez les conséquences, vous n'avez pas peur." (CS. p. 69)

Face à leurs doutes permanents et à leur sentiment d'inadaptation, elles sont initialement tentées d'entériner la légitimité du comportement "conforme" de leur amant, qui fait autorité dans une société valorisant la supériorité de la domination et de la maîtrise de soi. Leur détermination à rester fidèles à leurs principes moraux les pousse cependant à se ressaisir et à revendiquer leur spécificité psychologique.

Si les romans de F. Sagan laissent entendre que seul l'amour permet la réalisation d'un idéal d'être, ils suggèrent tout autant que son pouvoir est aussi provisoire qu'irrésistible. Un bref portrait des partenaires masculins nous permet de mieux comprendre l'évolution de la dynamique de l'amour. On retrouve deux types bien distincts d'hommes :

- D'un côté il y a Bertrand (CS.), Jacques (DMDA.) et Roger (AVB.), qui sont tous les trois de la même trempe : êtres "massifs", ils se posent comme un bloc solide à l'apparence indestructible. Plutôt taciturnes, introvertis, hermétiques, ils incarnent l'image de l'homme fort, responsable et protecteur, tout ce que leur partenaire n'est pas en somme. Leur amour est entier, possessif et intransigeant. Aucun d'eux ne peut concevoir que leur compagne puisse envisager un bonheur qui les exclurait. Ils évitent de "penser" leur partenaire et ne s'arrêtent qu'à l'impression superficielle qu'elles donnent de leur vie. Ils semblent s'interroger très peu sur eux-mêmes et ne remettent pas en question leur conception de l'existence.

- A l'antithèse de ces hommes au physique robuste et au mental imperturbable se trouvent Alan (MN.) et Charles (C.) : personnages fragiles, malheureux, leur psychisme est très proche de celui de leur partenaire. Alan souffre d'une jalousie pathologique à l'égard de Josée et éprouve un plaisir morbide à se convaincre des envies d'infidélité qu'il prête à tort à sa femme. Quinquagénaire riche, discret, bien élevé, Charles aime Lucile qui ne ressent pour lui que de l'affection. Il la respecte tout en la jugeant avec perspicacité. Il est le seul parmi les amants à donner l'impression de comprendre sa partenaire et de l'aimer pour ce qu'elle est réellement, avec ses qualités et ses défauts. Mais la tiédeur affective de Lucile en fait un être malheureux qui, de peur de la perdre, passe son temps à se surveiller afin que sa présence ne la gêne pas.

Le bonheur de ces deux hommes dépend entièrement de leur partenaire, ils vivent pour elles et par elles. Ils se situent pour résumer à l'opposé de la définition que l'idéologie patriarcale donne de l'homme.

Qu'ils soient protecteurs ou à protéger, les personnages masculins échouent à répondre aux attentes de leur partenaire. Pourtant, malgré leur immense déception, Dominique, Josée, Paule, Josée Ash et Lucile éprouvent toutes à l'égard de leur amant un profond respect dépourvu de tout sentiment de rancune ou de mépris. Cette absence de ressentiment, qui cohabite avec leur insatisfaction, peut paraître paradoxal. Elle correspond au fait que le comportement de leur amant satisfait toujours chez elles une moitié d'elle-même, puisque leur être est déchiré en deux tendances contradictoires, tout en laissant l'autre moitié frustrée.

La rencontre fortuite avec un autre homme permet aux héroïnes d'entrevoir la possibilité de satisfaire les besoins de cette partie d'elles-mêmes dont elles se sont progressivement écartées pour vivre. C'est pour cette raison qu'elles succombent toujours aux charmes d'un homme dont la personnalité s'oppose diamétralement à celle de leur partenaire du moment : respectivement habituée à la virilité rassurante de Bertrand, de Jacques et de Roger, Dominique, Josée et Paule se rendent devant la fragilité psychologique et la difficulté à vivre de Luc, de Bernard et de Simon, alors que Josée Ash et Lucile trompent leur amant vulnérable avec un homme qui s'avère plus dominateur et massif. Lasses de leur solitude et de leur échec à la combler, c'est donc chez un être radicalement différent qu'elles vont tenter de trouver le bonheur.

L'exposition de la passion amoureuse est toujours très brève et débouche très rapidement sur "le début de la fin". La relation évolue inéluctablement en un rapport de force, selon une conception de l'amour que F. Sagan explique ainsi :

Le plus souvent, l'amour c'est la guerre. Un combat où chacun cherche à s'emparer de l'autre. Il est fait de jalousie, de possession, d'appartenance, même dans les attitudes en apparence les plus généreuses. Comme tous les combats, il fait des victimes. Il y en a toujours un qui aime plus que l'autre, un qui souffre, un autre qui souffre de faire souffrir. (*Rpns*, p. 150)

Aussitôt passée la phase initiale consacrée à la recherche de l'autre, les

héroïnes se retrouvent très vite dans la nécessité de mentir à leur compagnon dès que ces moments de découverte cèdent la place au réflexe du jugement moral. C'est par l'intermédiaire de Lucile que cette évolution inévitable est la mieux exprimée, lorsqu'elle rentre du cinéma où Antoine l'a plus ou moins forcée à aller. Alors qu'elle a véritablement détesté son après-midi, elle s'étonne de sa réaction face à Antoine :

"Alors, dit-il enfin, et le film ?

- C'était superbe, dit-elle.
- Avoue que j'ai eu raison de t'y envoyer.
- J'avoue", dit-elle.

Elle était debout dans la salle de bains en avouant de la sorte, une serviette dans la main droite et elle se vit soudain dans la glace un drôle de petit sourire inconnu. Elle resta interdite un instant, puis passa la serviette sur la glace, doucement, comme pour en effacer un complice qui ne devait pas être. (C. p. 122)

Le désir de ne pas contredire et blesser les sentiments d'autrui s'inscrit de plus en plus en porte à faux avec sa vérité à elle et va déclencher la réapparition de leur conflit. Il s'accroît ensuite au fil des pages jusqu'à ce que l'héroïne éprouve le même sentiment d'insatisfaction qui la caractérisait au début du roman. Le cycle de l'amour s'achève et la rupture apparaît inévitable.

La séparation se déroule sans heurts ni colère, chacune des héroïnes succombant à son besoin le plus pressant. Dominique éprouve beaucoup d'appréhension à l'idée d'assumer seule sa solitude mais choisit néanmoins d'exister par elle-même et pour elle-même. Les autres préfèrent revenir auprès de leur ancien amant, dans une situation qui signifiera pour elles le moins de souffrance possible. D'où le sentiment qu'elles éprouvent de se sentir à la fois perdues et sauvées (AVB. p. 177 ; MN. p. 83 ; C. p. 142), perdues parce que leur tentative d'échapper à leur ennui en valorisant leur "moi égoïste" a échoué, et sauvées parce qu'elles vont pouvoir s'abandonner à nouveau à l'image qu'elles ont fini par accepter d'elles-mêmes et de leur vie. Paule revient malgré tout auprès de Roger car cette solution satisfait chez elle un besoin urgent de se conformer à la norme sociale, norme qu'elle juge injuste, arbitraire et machiste, mais qu'elle a totalement assimilée à sa morale :

Quand Roger la prenait, il était son maître, elle était sa propriété, il était à peine plus âgé qu'elle, tout était conforme à certaines règles morales ou esthétiques qu'elle ne s'était pas jusque-là soupçonnée d'entretenir. (AVB. p. 162)

Lucile retourne auprès de Charles parce qu'il

acceptait son irresponsabilité, il entérinait le choix inconscient qu'elle avait, quinze ans plus tôt, de ne jamais quitter son adolescence. Ce même choix qui, sans doute, exaspérait Antoine. Et peut-être la coïncidence parfaite entre le personnage qu'elle voulait être et celui que voyait Charles serait-elle plus forte que toute passion qui l'obligerait à la renier. (C. p. 64)

Ce passage résume très bien la position fondamentale de toutes les héroïnes :

Mais il n'y avait pas de rôle pour elle dans cette superbe comédie, pas plus qu'il n'y en avait eu à *Réveil* dans ce bureau glacé trois mois avant, pas plus qu'elle n'en trouverait sa vie durant. Elle n'était ni une courtisane, ni une intellectuelle, ni une mère de famille, elle n'était rien. (C. p. 151)

Josée va à la recherche de Jacques parce qu'elle découvre soudain qu'elle "a besoin de lui" (DMDA. p. 133) et nous avons déjà mentionné le choix équivoque que fait Josée à la fin des *Merveilleux nuages*.

La lecture de ces six romans suggère que seules les jeunes héroïnes parviennent à rester fidèles à elles-mêmes et que l'expérience ôte aux personnages féminins l'enthousiasme et la bonne volonté de leur jeunesse. Paule en effet se souvient qu'à vingt ans elle avait décidé d'être heureuse (AVB. p. 166) et chacune évoque à un moment donné du récit le temps de sa jeunesse lorsqu'elles attendaient et espéraient tant de la vie, convaincues que rien ne pourrait faire obstacle à leurs fermes résolutions d'être libres et indépendantes. Mais peu à peu, cet optimisme juvénile a fait place à la résignation, au fur et à mesure qu'elles essayaient leur liberté qu'elles avaient crue toute puissante.

Les héroïnes saganiques ne parviennent pas à concevoir une forme de subjectivité qui serait compatible avec leur souci de ne pas nuire au bien-être d'autrui, parce que le modèle de comportement qu'on leur montre en exemple suppose le reniement définitif d'une particularité fondamentale de leur identité.

Face à cet échec, elles se voient contraintes de faire un choix entre leur deux "moi". Mais ce choix semble en fait leur être imposé par les exigences sociales, puisque la société ne prévoit aucun rôle féminin qui tiendrait compte de leurs réels besoins.

C'est en cela que les romans de F. Sagan peuvent être considérés comme une évaluation honnête et lucide des obstacles que rencontrent les femmes qui envisagent de se libérer de leur conditionnement social, moral et sexuel en se conformant au modèle masculin. Incapables de dépasser le stade du sentiment de culpabilité face à des développements qui vont à l'encontre de leurs dispositions psychologiques, elles ne réussissent pas à réconcilier les deux tendances de leur être. On peut donc en conclure que cette incapacité psychologique à agir sur les autres et sur le monde s'inscrit en critique de la conception beauvoirienne de l'émancipation de la femme qui nie d'éventuelles particularités de la psychologie féminine.

Il est cependant possible de reprocher à la romancière de limiter son exploration de l'identité féminine au domaine amoureux et de ne pas essayer de trouver "ailleurs" la solution à leur dilemme. C'est semble-t-il l'avis de Judith Graves Miller qui remarque que F. Sagan propose une conception très traditionnelle de l'accomplissement de la femme :

it is also illuminating to mention what options Sagan leaves out of her third-person romances : for exemple, commitment to community, woman-to-woman bonding, the positive aspects of child rearing, professionalism (other than Béatrice's acting, in certain ways the inevitable women's "profession"), or even a different conception of love, one based on equality.⁽²⁸⁾

Cette remarque est d'autant plus pertinente que c'est là la principale raison qui a amené de nombreuses critiques féministes à se détourner de cette littérature. Cette conception de la réalisation de l'être féminin dans l'amour n'était pas faite pour plaire à toutes celles qui encourageaient les femmes à élargir leurs horizons au-delà de cette perspective et à ne plus considérer l'amour comme le destin inévitable de la femme. La question se pose dès lors de savoir si cette forme de boycottage se justifie.

Chapitre III :

Féminins

ou

féministes ?

L'étude de l'histoire littéraire féminine montre que les écrivaines du passé se répartissaient généralement en deux catégories. V. Woolf l'avait déjà remarqué lorsqu'elle regrettait que ses prédécesseuses écrivissent soit en imitant le modèle masculin, soit en adoptant un style universellement reconnu comme étant "typiquement" féminin :

In the one case they had created skillful parodies of the masculine style that would not, however, stand comparison with the originals ; in the other case they had concocted an artificial feminine manner that did little more than flatter the bias of those who believed in the inferiority of women.⁽¹⁾

Avant que le mouvement féministe ne remît en question le bien-fondé des valeurs patriarcales, les critères d'évaluation étaient basés sur la conviction profonde que seul l'homme, et non pas l'homme et la femme dans leur complémentarité, détenait la vérité de la condition humaine et que toute spécificité féminine qui s'écartait de cette vérité était inessentielle à la compréhension de cette condition. Dès lors, l'écrivaine devait choisir entre deux modes d'écriture que Ch. Planté résume à cette opposition fondamentale entre

"écrire comme un homme ou écrire comme une femme"⁽²⁾. On sait que cette deuxième option condamnait celle qui la choisissait à une réputation d'écrivaine "féminine", au sens le plus péjoratif du terme, et ses écrits dans le domaine de la paralittérature.

C'est dans le but de légitimer l'écriture féminine, et avec l'ambition de trouver dans la littérature une image plus authentique de la femme, que fut élaborée la "critique prescriptive" qui se proposait d'aiguillonner la plume féminine (et pourquoi pas masculine) dans sa peinture des personnages féminins. Il s'agissait de donner des directives afin d'éviter aux écrivains/nes le danger de reproduire souvent inconsciemment un de ces deux modes antinomiques d'écriture.

Dans *Feminist literary criticism*, Cheri Register entreprend de présenter une synthèse des nombreuses suggestions émises au cours des premiers débats féministes, très riches en idées mais aussi très désordonnés. Elle explique que :

To win feminist acclaim, a literary work by a woman must first of all be *authentic*. It need not be politically orthodox, nor even interpretative, so long as it is a realistic representation of "female experience", "feminine consciousness", or "female reality".⁽³⁾

et énumère ensuite cinq critères d'évaluation qui permettent de décider d'une façon qui se veut "objective" si un texte peut être considéré féministe :

Because of its origin in the women's liberation movement, feminist criticism values literature that is of some use to the movement. Prescriptive Criticism, then, is best defined in terms of the ways in which literature can serve the cause of liberation. To earn feminist approval, literature must perform one or more of the following functions : (1) serve as a forum for women ; (2) help to achieve cultural androgyny ; (3) provide role-models ; (4) promote sisterhood ; and (5) augment consciousness-raising.⁽⁴⁾

Cette approche posa les premières bases d'une certaine "théorie"⁽⁵⁾ de la critique littéraire féministe et connut un immense succès. Elle a quelque peu perdu aujourd'hui de son influence initiale, depuis que les divers développements de la pensée féministe ont mis en évidence certaines lacunes que Toril Moi résume ainsi :

It is easy today to be reproving of this kind of criticism : to take it to task for not recognizing the "literariness" of literature, for tending

towards a dangerous anti-intellectualism, for being excessively naive about the relationship between literature and reality and between author and text, and for being unduly censorious of the works of women writers who often wrote under ideological conditions that made it impossible for them to fulfil the demands of the feminist critics of early 1970s. Though it is impossible not to deplore the wholesale lack of theoretical (or even literary) awareness of these early feminist critics, their enthusiasm and commitment to the feminist cause are exemplary.⁽⁶⁾

Les données de la critique prescriptive constituent encore aujourd'hui un point de départ valable à toute tentative d'analyse littéraire d'ouvrages féminins, à condition bien sûr de la débarrasser des défauts ci-dessus cités. Ce sont ces mêmes critères qu'évoque J. Graves Miller lorsqu'elle énumère les différentes options qui sont absentes de la littérature de F. Sagan. Bien que les six romans à l'étude aient été écrits avant que ces premières consignes d'écriture ne commencent à influencer certaines écrivaines, il semble particulièrement intéressant de les confronter au modèle exposé par Cheri Register qui a l'avantage d'être, sinon infaillible, du moins cohérent et propice à la réflexion. Il faudra toutefois élargir le contexte critique pour ne pas endosser et reproduire ses défauts.

Le concept d'authenticité chez les héroïnes de F. Sagan

Afin de déterminer si l'expérience d'un personnage féminin peut être considérée comme une représentation réaliste de l'expérience des femmes, de la conscience féminine ou de la réalité de l'être femme, Cheri Register suggère d'adopter la démarche suivante :

One obvious check the reader might make on authenticity would be to compare the character's life with the author's. Of course, feminist criticism does not require fiction to be autobiographical ; however, an author should combine personal recollection and subjective feelings with imagination and structural detail to create her female characters.⁽⁷⁾

La première étape consiste donc à comparer la situation personnelle de l'écrivaine avec celle de ses héroïnes. Nous avons pu amplement constater que la critique a systématiquement confondu F. Sagan avec ses héroïnes. On ne peut nier que ces dernières présentent un certain nombre de points communs avec leur

créatrice. En juxtaposant l'existence réelle de l'auteure à celle fictive de ses héroïnes, le lecteur/la lectrice ne peut s'empêcher de constater une série de similitudes frappantes : on retrouve dans les romans de Françoise Sagan une certaine conception de l'existence proche de celle que la romancière a pu exposer au cours d'interviews ou dans ses écrits autobiographiques, et nous avons déjà mentionné que la romancière donnait à ces personnages certains de ces goûts personnels, notamment pour les voitures de sport, le whisky, la vitesse, les boîtes de nuit, etc...

La ressemblance qui existe entre personnage réel et personnages romanesques est à l'origine de l'abondance de commentaires prétendument critiques mais parfaitement stériles qui attaquent l'écrivaine à travers son oeuvre et ignorent consciemment l'écart qui les sépare. Il est un point sur lequel F. Sagan a dû constamment revenir : ses romans ne sont pas autobiographiques et ses héroïnes ne sont pas la représentation fidèle d'elle-même. Il est vrai qu'elles s'inspirent directement et amplement de son expérience subjective de femme vivant dans une société patriarcale. Pourtant une comparaison plus approfondie entre existence réelle et existence fictive fait apparaître trois différences majeures dans les rapports que la romancière et ses héroïnes entretiennent avec le monde extérieur, le travail et l'argent.

Le monde extérieur :

La première différence qui retient notre attention concerne l'absence de conscience politique des personnages romanesques de F. Sagan, caractéristique qui a suscité la réprobation de la critique imprégnée du climat intellectuel de l'époque. Rappelons en effet que le mot d'ordre était alors "engagement" et que la littérature était dominée par les thèmes de l'action, de la participation au monde, de la responsabilité de l'écrivain⁽⁸⁾.

Les romans de F. Sagan se distinguaient par conséquent par un retour à la littérature du "moi", que la romancière explique ainsi :

On m'a souvent reproché de décrire des personnages qui ne semblent pas concernés par les problèmes du monde : ils me concernent directement, mais je ne veux pas en parler parce que je ne vois pas en quoi le fait qu'une de mes héroïnes émette son opinion sur la guerre du Vietnam, par exemple, pourrait y changer quelque chose. J'aurais l'impression d'utiliser "grossièrement" des choses qui ne sont pas

utilisables d'une manière gratuite. Bien sûr, je suis contre la guerre du Vietnam... Pour ce qui est de signer des manifestes et de participer à des manifestations, je l'ai fait. Tout ce qui se passe dans le monde me passionne, mais, encore une fois, je ne crois pas avoir le droit d'utiliser ce matériel pour redonner un nerf, un muscle à une histoire d'amour, cela me paraît même "grossier". (*Rpns.* pp. 85-86)

Françoise Sagan n'a pas hésité à prendre partie publiquement pour certaines causes qui lui tenaient particulièrement à coeur. Nous avons déjà dit qu'elle avait signé la "Manifeste des 343" exigeant l'avortement libre. Elle avait préalablement signé le "Manifeste des 121", en 1960, en faveur de l'insoumission durant la guerre d'Algérie et s'était également engagée dans l'affaire Djamila Boupacha⁽⁹⁾. Plus récemment, elle a publiquement exprimé son soutien à la politique de F. Mitterrand⁽¹⁰⁾. L'"écrivain gauchisant", comme la qualifia *L'Express* en 1960⁽¹¹⁾, n'a jamais adhéré à aucun parti mais est souvent intervenue dans l'arène politique. On se doit de constater qu'à l'inverse, ses personnages romanesques ne réagissent pas aux événements extérieurs à leur vie et sont uniquement tournés vers eux-mêmes.

Le travail :

A l'exception de Paule (*AVB.*), qui est la seule astreinte aux contraintes d'un travail stable et régulier, toutes bénéficient d'une situation financière communément qualifiée de privilégiée. Les trois cadettes, Cécile (*BT.*), Dominique (*CS.*) et Josée (*DMDA.*) sont étudiantes et plus ou moins généreusement entretenues par leurs parents. L'auteure semble ainsi indiquer qu'elles envisagent leur vie économiquement indépendante. Pourtant elles ne parviennent pas à s'intéresser réellement à leur éducation et ne consentent à s'en préoccuper que par rapport à une situation autre : les rapports que Cécile entretient avec ses études dépendent étroitement de ceux qu'elle établit avec sa future belle-mère et fluctuent de l'indifférence totale au vif intérêt selon qu'elle cherche à s'éloigner ou au contraire à se rapprocher d'Anne. Dominique n'hésite pas à manquer les cours ou interrompre ses révisions pour retrouver Luc, attachant plus d'importance à la réalisation d'un projet amoureux immédiat qu'à une carrière à venir hypothétique. Josée enfin, quoiqu'inscrite à l'Ecole du Louvre, n'est jamais représentée que dans une totale oisiveté, et se moque d'elle-même lorsqu'elle avoue être "l'inutilité même, socialement" (*DMDA.*

p. 52). La précision qu'apporte le dernier mot de cette phrase laisse entendre qu'il existe pour l'héroïne un autre aspect de l'être, non pas social mais personnel, par rapport auquel son existence se révélerait utile. C'est en effet ce qu'indiquent également les propos de Lucile lorsqu'elle demande à Charles :

Charles, faut-il vraiment aimer, enfin, avoir une passion malheureuse,
faut-il travailler, gagner sa vie, faire des choses pour exister ?
(C. p. 62)

Lucile et Josée Ash (*MN.*) sont quant à elles financièrement entretenues, la première par son riche amant Charles et la deuxième par son riche mari Alan. Aucune de ces deux héroïnes n'a de responsabilités envers qui que ce soit ou de compte à rendre à quiconque. Il faut pourtant préciser que toutes les deux ont suivi des cours à l'université et qu'avant de connaître Charles, Lucile occupait un modeste emploi dans un journal et se suffisait à elle-même. Cela prouve qu'elle est capable de travailler si elle le veut vraiment, comme toutes les autres héroïnes d'ailleurs.

Paule est la seule à subvenir à ses propres besoins grâce à son emploi de décoratrice d'intérieur, et à connaître parfois des fins de mois difficiles. Sa fragilité psychologique ne diffère pourtant pas de celle des autres personnages féminins qui ne travaillent pas. Paule demeure fondamentalement isolée, physiquement et psychologiquement, et ne trouve sa seule justification qu'à travers son amour pour Roger.

A aucun moment, ces femmes n'envisagent de se définir par rapport à un travail, réel ou hypothétique. Ce n'est qu'à travers la présence de l'être aimé qu'elles peuvent se sentir exister. A la question de savoir si elle partage cette particularité, Françoise Sagan répond :

A vrai dire, je ne peux qu'être un peu différente, puisque dans la mesure où j'écris, je me définis en écrivant. Je vois mes limites et mes possibilités en me colletant avec une page blanche. Mais en dehors de cette situation, je ne me "vois" que par rapport à quelqu'un.
(*Rpns.* pp. 88-89)

Une différence qu'elle confirme lorsqu'elle avoue l'importance que tient l'écriture dans son existence

Ecrire est la seule vérification que j'aie de moi-même. C'est, à mes yeux, le seul signe actif que j'existe, [...]. (*Rpls.* p. 56)

Ainsi, grâce à sa passion pour l'écriture, F. Sagan ne subit pas la marginalisation sociale qui particularise la situation de ses héroïnes. Elle puise dans son travail une source d'auto-justification et s'assure en accédant au monde de la conscience et de la création une prise tangible sur le monde.

L'argent :

Les rapports que F. Sagan entretient avec l'argent ont trop souvent été le sujet de réflexion favori de la critique journalistique qui s'est toujours beaucoup plus intéressée au compte en banque de la romancière qu'à sa littérature. La question lui a été maintes fois posée de savoir ce que représente l'argent pour elle, et la réponse est demeurée invariable :

J'ai toujours pensé que l'argent est un très bon valet et un très mauvais maître. [...]

J'ai gagné de l'argent, j'en ai dépensé sans compter, ou en comptant trop tard. Je ne l'ai jamais gagné sur le dos d'autrui et je l'ai toujours dépensé avec d'autres. Je ne me sens coupable de rien. (*Rpls.* pp. 17-18)

Les héroïnes de F. Sagan affichent également cette indifférence proche de l'irrespect envers tout ce qui a trait à l'argent. Mais alors que cette attitude se justifie dans le cas de la romancière par le fait que l'argent dont elle parle avec tant de désinvolture lui appartient, elle prend une tout autre signification dans le cas des personnages féminins romanesques qui ne se soucient guère de leur dépendance financière et n'éprouvent que peu ou pas de scrupules à vivre aux crochets soit de leurs parents, soit de leur amant. Tandis que F. Sagan peut envisager la revendication de sa subjectivité sur plusieurs fronts (économique, social, psychologique et sexuel), ses héroïnes délaissent totalement les dimensions sociales et économiques de leur définition pour se préoccuper uniquement de la recherche de leur "moi". La romancière laisse par conséquent entendre que la situation financière de la femme n'a que très peu d'incidence sur son émancipation psychologique. L'expérience de Paule nous indique en effet que l'indépendance économique ne constitue pas le facteur premier de la libération de la femme et que c'est ailleurs qu'il faut chercher la source de son aliénation.

Il convient de signaler un autre point qui à la fois différencie et relie l'écrivaine et ses personnages fictifs. Il n'y a pas un seul enfant dans toute l'oeuvre de F. Sagan. Aucune des héroïnes n'envisage de chercher son identité dans le rôle de mère. Le thème de la maternité est quasi absent et les personnages féminins ne font que très rarement référence à leur capacité d'enfanter. Quand exceptionnellement elles évoquent la possibilité d'une grossesse, cette éventualité est synonyme de catastrophe. Cécile l'associe à un fardeau de responsabilités et laisse entendre qu'elle n'hésiterait pas à se faire avorter. L'expérience de Lucile dans *La chamade* nous permet de mieux comprendre l'attitude de l'héroïne saganesque envers cet aspect de la féminité.

Lorsqu'elle apprend qu'elle est enceinte d'Antoine, sa décision est prise :

Elle se reveilla un matin de janvier avec un violent mal au coeur. [...] Elle passa dans la salle de bains et fut malade sans trop d'étonnement. Les bas qu'elle avait dû laver la veille séchaient sur le petit radiateur et c'est en les regardant, en réalisant qu'il n'y en avait plus d'autres dans le tiroir, que la chambre était aussi exiguë que cette salle de bains, bref, qu'elle n'en avait pas les moyens, qu'elle décida de ne pas garder l'enfant d'Antoine. (C. p. 136)

On est donc en droit de croire que Lucile choisit l'avortement pour des raisons financières. Ses motifs sont pourtant moins basement matériels. Bien qu'il soit dangereux de faire des suppositions de ce genre, tout dans son comportement suggère qu'il est peu probable qu'elle choisirait de devenir mère, quelle que soit sa situation économique. La raison qui motive le choix de Lucile a trait moins à son dénuement financier qu'à la conviction profonde qu'

Elle était enfin, après un long combat, rejointe et coincée par la vie. [...] Cet enfant aliénerait définitivement sa liberté et, de ce fait, ne la rendrait pas heureuse. (C. pp. 136-137)

Le principal souci de Lucile est de conserver la liberté de son être en préservant la maîtrise de son corps. Elle ne peut supporter l'idée de ramener sa sexualité à la fonction de reproduction, et de se laisser enfermer dans un des rôles féminins proposés par la société, rôles qu'elle a toujours rejetés puisqu'aliénateurs à ses yeux de sa liberté. Ce n'est pas un hasard si l'avortement constitue le point final de leur liaison ; les complications financières qu'évoque Lucile, et

qu'augmenterait l'arrivée d'un enfant au sein du couple déjà en difficulté, ne semblent être qu'un prétexte. Son refus d'enfanter correspond davantage à un besoin de conserver son corps comme instrument d'épanouissement personnel et symbole de son être libre.

C'est dans son corps que chacune tente de découvrir l'authenticité de son être. Elle veut ce corps libéré de tous les tabous sociaux et sexuels qui visent à limiter la femme à sa prétendue "vocation" d'être subordonné à l'homme, notamment en la faisant mère et gardienne du foyer. La maternité semble en effet symboliser la domination masculine sur la sexualité féminine et devient par conséquent l'ennemi de la libération qui passe par la conquête du plaisir sexuel.

Contrairement à ses héroïnes, F. Sagan connaît l'expérience maternelle. Le 26 juin 1962, elle mit au monde son unique enfant Denis. Il n'est bien évidemment pas dans notre intention de mettre en question son comportement maternel mais il nous est pourtant permis de penser que le passage du statut de femme libre à celui de mère perturba sensiblement la romancière pendant quelque temps. En effet, un an après avoir épousé Bob Westoff, le père de Denis, elle voulut divorcer :

Je ne supportais pas que Bob ait fait de moi une mère.⁽¹²⁾

On retrouve dans cette explication l'impression de hantise que partagent les héroïnes de se retrouver emprisonnées dans le rôle de la mère, moins sur un plan pratique qu'idéologique. La forme passive employée dans la citation exprime nettement ce sentiment qu'en endossant le statut imposé à l'entité "mère" par l'idéologie patriarcale, F. Sagan eut l'impression qu'on lui subtilisait à son insu le contrôle de son être libre. L'expérience quotidienne de la maternité n'est pas dénoncée en soi, mais c'est la signification idéologique du symbole maternel que semblent rejeter ces jeunes femmes pour son potentiel aliénateur. Sans toutefois tirer des conclusions trop hâtives, il est possible d'argumenter que F. Sagan pourrait avoir transféré certaines de ses angoisses de mère en puissance sur ses personnages féminins.

Le "test de comparaison" recommandé par Cheri Register fait donc apparaître que F. Sagan a volontairement négligé les dimensions sociale,

économique et politique de ses personnages féminins, ainsi que la relation qui existe entre ces trois sources de définition humaine et l'expérience intérieure des héroïnes, alors qu'elles tiennent une importance primordiale dans sa propre existence. La critique n'a pas manqué par conséquent de dénigrer la littérature de la romancière en alléguant que l'expérience narrée n'est pas représentative de la réalité féminine mais uniquement d'une minorité de femmes qui appartiennent à un milieu marginal. Il est facile de réfuter cette interprétation : les féministes ont en effet depuis longtemps affirmé que l'expérience féminine n'est pas monolithique ; les femmes ne constituent pas un groupe homogène à l'expérience unique, celle-ci varie considérablement selon la race, la nationalité, la classe sociale, etc...⁽¹³⁾ Aucune femme n'englobe la totalité de la réalité féminine et c'est dans les nombreuses représentations de sa diversité que chacune peut apprendre à mieux se comprendre et se situer par rapport à un ensemble. On pourrait donc argumenter que l'expérience reproduite dans les romans de F. Sagan correspond à la réalité d'une certaine catégorie de femmes qui existe, et c'est à ce titre qu'elle mérite la même attention que celle accordée à toute autre.

Le succès indiscutable que remportèrent ces romans auprès d'un public largement féminin nous incite à nous interroger sur le centre d'intérêt de cette littérature. On peut se demander en effet pourquoi tant de lectrices appartenant à des milieux sociaux très variés s'identifient à des héroïnes soi-disant marginales de par leur situation privilégiée, et surtout pourquoi elles se reconnaissent dans leur expérience. En fait, en reléguant les dimensions sociale, économique et politique dans le domaine de l'inessentiel, du "décor" comme elle l'a souvent expliqué, la romancière focalise l'attention de la lectrice sur le thème central qui est celui de la représentation de l'expérience intérieure, la description des dispositions psychologiques de femmes qui cherchent à se libérer des rôles féminins traditionnels définis par l'idéologie patriarcale. Le conflit intérieur que fait naître ce désir d'émancipation est commun à une majorité de femmes indépendamment de leur situation socio-économique. Celle-ci influence par contre de façon déterminante le comportement que chacune adopte face à ce conflit, ainsi que les moyens qu'elle choisit pour tenter de le résoudre. La lectrice est par conséquent invitée à identifier l'origine de sa difficulté d'être femme, ou à la reconnaître, à travers l'expérience de l'héroïne, et non pas à chercher en elle la

solution à adopter puisque, comme nous pourrions le constater, la littérature de F. Sagan ne se fixe pas pour but de fournir des modèles de comportements féminins.

Il paraît donc justifié de dire que l'expérience des héroïnes représentée dans les romans de F. Sagan reflète la réalité socio-économique de *certaines femmes*, qui appartiennent à un milieu déterminé, mais correspond également à la réalité psychologique d'un plus grand nombre qui se reconnaissent dans le dilemme que doivent affronter les personnages féminins. On peut donc en conclure que cette littérature satisfait la condition essentielle posée par Ch. Register. L'étude des personnages féminins secondaires permettra de la confronter aux cinq autres critères.

L'image de la femme à travers la représentation des personnages féminins secondaires

Cécile, Dominique, Josée, Paule et Lucile sont toutes des figures sympathiques : que le roman soit narré à la première personne (*Bonjour Tristesse* et *Un certain sourire*) ou à la troisième, le lecteur/la lectrice est invité/e à suivre le récit depuis la conscience de l'héroïne qui refuse de se conformer aux rôles féminins traditionnels. Ces divers rôles sont incarnés par les personnages féminins secondaires, dont le comportement sert à justifier son refus d'intégration.

Chaque roman de Françoise Sagan présente trois ou quatre personnages féminins secondaires qui peuvent être regroupés en cinq catégories différentes : les narcissiques, les amoureuses, les femmes mûres et indépendantes, les épouses vieillissantes et les mères.

L'ordre de cette classification repose sur la tranche d'âge des personnages afin de mieux distinguer l'évolution éventuelle de leur condition. Nous allons pouvoir constater qu'ils correspondent chacun de façon très fidèle à un type de femmes répertorié et défini par S. de Beauvoir dans *Le deuxième Sexe*.

Les narcissiques

Elsa (BT.), Catherine (CS.), Béatrice (DMDA.) et Maisy (AVB.) ont toutes en commun d'exprimer dans leur comportement un besoin vital de s'exhiber, que

chacune extériorise différemment.

Elsa est la belle maîtresse que Raymond invite à séjourner au bord de la mer où il passe ses vacances avec sa fille Cécile. Tout au long de son récit, la narratrice ne fait référence à Elsa que pour évoquer son apparence physique ou sa pauvreté d'esprit. Elsa est en effet représentée comme la femme-objet par excellence qui se laisse généreusement entretenir par ses amants successifs. Elle a misé tous ses atouts sur sa beauté et en fait sa seule raison d'être. Pour exister, elle a besoin de sentir se poser sur elle les regards envieux de l'autre sexe, besoin habituellement satisfait par sa profession où son exhibitionnisme est amplement récompensé lorsqu'elle fait de la figuration dans les studios et les bars des Champs-Élysées. A travers ses parures vestimentaires, un maquillage et une coiffure impeccables, et une démarche appropriée, Elsa cherche avant tout à éveiller le regard admiratif non pas d'un homme, mais des hommes en général, à susciter l'approbation du plus grand nombre. Elle ne se soucie guère de développer le côté intellectuel de sa personnalité et la narratrice ne se prive d'ailleurs pas d'évoquer régulièrement son manque de psychologie élémentaire :

Je m'étonnais de voir cette fille, si près en somme de l'amour-argent, par son métier, devenir si romanesque, si excitée par des détails tels qu'un regard, un mouvement, elle formée aux précisions des hommes pressés. Il est vrai qu'elle n'était pas habituée à un rôle subtil et que celui qu'elle jouait devait lui paraître le comble du raffinement psychologique. (BT. p. 94)

Elsa offre donc l'image d'une femme-objet qui se veut telle, une femme qui vit à travers sa beauté et les avantages superficiels qu'elle peut en tirer. Elle se satisfait amplement du bonheur éphémère que lui procure le simple fait de se savoir convoitée par les regards masculins.

L'exhibitionnisme de Catherine, l'amie de Dominique, se traduit davantage par un besoin de se raconter et de parler de ses aventures amoureuses que dans une projection visuelle de son être. L'héroïne nous dit d'elle qu'elle est "vivante, autoritaire et perpétuellement amoureuse" (CS. p. 17), pas véritablement d'un homme en particulier, comme le prouve l'enchaînement rapide de ses coups de coeur aussi soudains que fugitifs, mais de tous ceux qui sont prêts à l'écouter, ceux-ci étant plus ou moins interchangeables tant le rôle qu'elle leur attribue est

prédéterminé. C'est à travers ses récits d'idylles que Catherine parvient à éprouver la sensation d'exister. Elle parade verbalement dans le but inconscient de placer son être au coeur de chaque événement, même le plus anodin, et lui donner une importance qui sans cela n'existe pas.

Ce personnage, qui éveille chez l'héroïne un sentiment de mépris évident, représente en fait tout ce que cette dernière refuse d'être. Dominique ironise chaque fois que Catherine vante la simplicité naïve de l'existence, qu'elle banalise l'amour physique en distraction saine, qu'elle "cultive l'odieuse promiscuité des filles, aux confidences précieuses" (CS. p. 31), qu'elle tire dans son exubérance un sentiment de supériorité qui s'exprime dans la conviction qu'elle se doit de protéger son amie. Sa manie des conseils et sa curiosité vampirique répugnent également à l'héroïne qui admet subir passivement son "amitié".

Les deux autres personnages qui figurent dans cette catégorie sont non seulement narcissiques mais également ambitieuses. Leur métier de comédiennes, dans lequel elles se sont totalement investies, rassasie en fait leur soif de paraître.

Maisy apparaît à trois reprises au cours du roman et toujours à travers le regard de Roger qui la définit comme "un sale petit objet incommunicable, prétentieux, vulgaire" (AVB. p. 77), une femme "sotte, bavarde et comédienne" (AVB. p. 77). Cette image peu flatteuse de femme-objet écervelée est malheureusement confirmée par les rares interventions orales de cette jeune femme qui témoignent des limites évidentes de ses capacités intellectuelles et psychologiques. Son vocabulaire niais et prétendument puéril corrobore l'impression négative que provoquent son langage corporel et l'insignifiance de ses propos futiles. Maisy n'est jamais mise en présence de Paule qui la reconnaît pourtant pour être "une des douze petites traînées que [Roger] voyait." (AVB. p. 85).

La romancière approfondit le thème de la femme ambitieuse grâce au personnage de Béatrice, dont le portrait offre une perspective plus développée de ce type de féminité. Béatrice apparaît au début du roman, se considérant devant le miroir de sa chambre : elle récite une tirade extraite de *Bérénice* en attendant de pouvoir la déclamer devant un vrai public. La présence du miroir est évidemment

symbolique : il renvoie l'image figée de cette femme, dans sa totalité, et symbolise ainsi par son effet de dédoublement la projection d'un "moi" entier, objet que Béatrice se plaît à admirer. Dès le début, le lecteur/la lectrice comprend que ce personnage a placé au coeur de son existence sa propre personne qu'elle associe à un idéal d'être imaginaire. Béatrice en effet joue à vivre, de la même façon qu'elle joue un rôle dans une pièce de théâtre, rôle qui change en fonction du contexte dans lequel elle se trouve : ainsi, face à Edouard, jeune provincial innocent fasciné par sa beauté, Béatrice joue le rôle de la femme fatale ; auprès d'Alain Maligrasse, amoureux fou de cette créature "belle et violente" comme il se plaît à la penser, elle choisit le rôle de la jeune actrice qui a réussi, alors qu'aux côtés d'André Jolyet, célèbre metteur en scène qu'elle cherche à séduire, elle se laisse aller à jouer à la femme-enfant pleine d'enthousiasme et de naturel. Quoi qu'elle fasse, Béatrice a impérativement besoin d'un public, réel ou parfois imaginaire, pour se sentir exister.

S. de Beauvoir dénonçait le narcissisme comme tentative de justification puisqu'il traduit en fait une fuite inlassable de l'être vers un moi inaccessible, ce moi que Béatrice contemple dans son miroir. De plus, il constitue à ses yeux une forme d'esclavage incompatible avec la liberté de l'être, car la femme qui s'y adonne est "condamnée à se fuir sans répit vers la foule, vers le bruit, vers autrui."⁽¹⁴⁾. C'est cette même impression d'inauthenticité que renvoient Elsa, Catherine, Maisy et Béatrice, dont la présence contribue à conforter l'héroïne dans son choix de rejeter cette forme de féminité.

Les amoureuses

Elizabeth, la maîtresse d'un artiste-peintre au talent méconnu dans *Les merveilleux nuages* et Nicole, la femme de Bernard dans *Dans un mois, dans un an* appartiennent à ce type de femmes que S. de Beauvoir appelait les amoureuses.

Le personnage d'Elizabeth fait une apparition très furtive lors d'une réception chez un ami de l'héroïne Josée. Ce bref dialogue révèle l'existence de cette femme :

- Tu vois cette femme là-bas, dit Séverin en se rasseyant près d'elle, tu la reconnais ?
- Attends... Non, je ne sais pas qui c'est.
- Elizabeth. Tu te rappelles ? Elle travaillait dans un journal, j'étais fou d'elle...
- Mon Dieu ! Mais quel âge a-t-elle ?
- Trente ans. Elle en fait cinquante, non ? C'est une des plus belles dégringolades que j'aie vues depuis ton départ. En deux ans. Elle s'est amourachée d'une espèce de peintre demi-fou, elle a tout plaqué pour lui, elle ne travaille plus ; et elle boit. Car en plus, maintenant, il ne veut plus la toucher.
- La nommée Elizabeth, comme prévenue, se tourna vers eux et fit un petit sourire à Severin. Elle avait le visage à la fois maigre et gonflé et un regard de bête malade.
- [...]
- Elle va mourir, dit-elle.
- Elle a essayé dix fois. Jamais suffisamment. Chaque fois, il sanglote et s'occupe d'elle pendant trois jours. Pourquoi veux-tu qu'elle se tue vraiment ? (MN. pp.77-78)

Cette ébauche de portrait offre l'image d'une femme brisée après qu'elle a sacrifié son existence indépendante pour la consacrer à un homme qui maintenant la délaisse. Elle a misé toutes ses ressources mentales sur cet amour et en a fait son unique raison d'être, abolissant ainsi toute autre réalité extérieure. A présent négligée par cet homme, elle est incapable de se concevoir en dehors de son amour pour lui, de se prendre en charge et de penser pour elle-même. De cette femme auparavant responsable et autonome, il ne reste plus que l'ombre d'un être humain qui s'est réfugié dans l'alcoolisme et le chantage au suicide.

Le personnage de Nicole offre une vision plus détaillée de l'existence de l'amoureuse. Cette femme s'est installée dans son rôle d'épouse dévouée et passe ses journées à attendre le retour de son mari qui s'est depuis longtemps lassé de leur union. Comme Elizabeth avec son amant, Nicole a fait de son mari le centre de son univers, son unique raison d'être. Elle s'est totalement effacée et ne souhaite qu'assouvir ses moindres désirs, pensant contribuer ainsi au bonheur de celui qu'elle a élu son souverain. L'existence de cette femme est un tout rempli du néant de la solitude ; elle passe son temps à attendre patiemment et passivement que son mari récompense son dévouement par quelques signes de tendresse qu'elle interprète comme des marques d'amour.

Nicole est d'autant plus anxieuse qu'elle sent que sa raison d'être est en train de lui échapper : son mari ne l'aime plus mais n'ose pas la quitter. Afin de

sauver la seule chose qui lui importe, sa relation avec Bernard, elle décide de tomber enceinte à son insu et au péril de sa propre santé, puisqu'elle a déjà fait deux fausses-couches. Un choix qui fait dire à l'héroïne lorsque Nicole lui confie son secret :

"Mon Dieu, pensait Josée, ça doit être là la femme biblique et normale. Celle qui pense qu'il suffit d'un enfant pour rattraper un homme et qui le met dans cette situation horrible. Je ne serai jamais une femme biblique." (*DMDA*, p. 95)

Nicole fait une autre fausse-couche et retombe dans le vide de son existence, se contentant d'un semblant de bonheur lorsque son mari lui témoigne un semblant d'affection.

Ces deux personnages de femme qui partagent le même genre d'expérience ont totalement assimilé leur destin d'être secondaire au service d'un homme qu'elles ont volontairement élu comme sujet souverain, elles ont accepté plus ou moins consciemment leur esclavage physique et moral. On pourrait aisément qualifier cette attitude de masochiste mais S. de Beauvoir nie cette interprétation lorsqu'elle explique que cette tendance à l'anéantissement qui caractérise le comportement de l'amoureuse correspond en fait à un "désir passionné de déborder ses propres limites et de devenir infinie, grâce au truchement de l'autre qui accède à l'infinie réalité"⁽¹⁵⁾.

Les romans de F. Sagan partagent cette vision de l'amoureuse puisque ce choix qui consiste à accepter le rôle de martyr de l'amour est également perçu comme un acte de mauvaise foi. Chacune des héroïnes qui se trouve en sa présence ne peut s'empêcher d'éprouver un mélange de pitié et d'agacement : pitié devant la véritable douleur d'une femme aliénée dans son amour, agacement face à la résignation passive devant cette douleur qui lui fait accepter une situation dégradante et humiliante. Dans les deux cas, c'est une autre image négative de la féminité à laquelle elles refusent toutes de s'identifier.

Les femmes mûres

Anne Larsen (*BT.*) et Diane Mirbec (*C.*) sont les deux seuls personnages féminins qui incarnent l'image de ce qui apparaît être au premier abord la femme

indépendante, forte de caractère, active, sûre d'elle-même et intelligente.

Pleinement satisfaite de son métier de modéliste qui lui permet de ne pas devoir dépendre du soutien financier masculin, Anne donne tous les signes extérieurs de la femme équilibrée, riche de ses expériences passées qui lui ont permis d'aborder la maturité avec confiance et satisfaction. A l'orée de la quarantaine, elle souhaite désormais enrichir davantage son existence en partageant celle du couple père/fille. Mais plus qu'un partage, Anne envisage cette union davantage comme une annexion, et pose ses conditions dès le départ : ce sont Raymond et Cécile qui doivent s'adapter à son style de vie et non pas le contraire. Elle dicte les règles de leur existence et fait preuve à ce sujet d'une détermination inflexible.

Ce personnage qui par moments semble presque cruel (elle enferme Cécile à clé dans sa chambre, et lui interdit de revoir Cyril), retrouve toute sa dimension humaine dans les dernières pages du roman lorsqu'après avoir découvert la trahison de Raymond, elle offre à Cécile un visage inconnu :

C'est alors qu'Anne apparut ; elle venait du bois. Elle courait, mal d'ailleurs, maladroitement, les coudes au corps. J'eus l'impression subite, indécente que c'était une vieille dame qui courait, qu'elle allait tomber. Je restai sidérée. (BT. p. 118)

Anne laisse tomber son masque : pour la première fois depuis son arrivée, elle extériorise son émotivité et révèle à Cécile sa sensibilité, jusque-là soigneusement dissimulée. C'est ainsi qu'elle devient "un être vivant et sensible et non pas une entité." (BT. p. 118).

Certains ont vu dans ce personnage l'image positive d'une femme qui préfère la mort (puisque'il est permis de supposer que son "accident" n'est pas une simple coïncidence) à l'humiliation d'être trompée. Cette interprétation est contestable et l'on peut objecter que son suicide équivaut à la punir de n'avoir pas su, pu ou voulu comprendre plus tôt l'erreur de son jugement, d'avoir été en quelque sorte cette femme déterminée à ne pas subir une situation mais au contraire à la dominer, qui n'affiche aucune des qualités de la femme traditionnellement épouse, mère et gardienne du foyer.

Il est intéressant de rappeler à ce propos que la première version de *Bonjour Tristesse* offrait à Anne un tout autre destin : elle décidait de quitter la

villa et se contentait, quelques années plus tard, de faire un signe de la main distrait en direction de Cécile et de son père, lors d'une rencontre fortuite dans une boîte de nuit. Le comité de lecture de chez Julliard jugea cette fin peu satisfaisante et suggéra à F. Sagan⁽¹⁶⁾ de la récrire et de terminer le roman sur une note plus dramatique. Il est évident que la version initiale renvoyait une image plus positive de ce personnage qui parvenait à surmonter le traumatisme de son échec sentimental et à retrouver son équilibre. En se précipitant au fond de la corniche, Anne rejoint la cohorte de ces personnages féminins qui, victimes de la goujaterie masculine, se perdent totalement et choisissent de mettre fin à leurs jours.

Séparée d'un mari écrivain, Diane Mirbec est à quarante ans une mondaine dont la fortune personnelle lui assure une indépendance économique indispensable au rôle qu'elle s'est choisi. Lors d'une réception chez Claire Santré, les invités attendent impatiemment d'être présentés à son nouvel amant, Antoine, qui est étranger au cercle fermé dans lequel l'introduit Diane. Elle y est au contraire bien établie et jouit d'une réputation légendaire de femme du monde respectée pour sa fortune mais également pour son charisme. Au cours du dîner pourtant, Antoine refuse de jouer le rôle qu'il convient d'afficher dans ces circonstances. Vexée par son indifférence, Diane commet l'erreur de reprocher publiquement à son amant de se mal conduire et déclenche de ce fait l'engrenage irréversible de sa propre déchéance :

Diane avait changé de camp : elle était passé du camp des bourreaux, où elle avait fort bien tenu son rang, vingt ans durant, au camp des victimes. Elle était jalouse, elle l'avait montré, elle était perdue. [...] Pauvre Diane : l'envie s'était retournée comme un gant ; elle allait s'user le visage avec ses fards, se meurtrir le coeur sur ses diamants, promener un pékinois dans sa voiture. Enfin, enfin on pouvait la plaindre. (C. pp. 31-32)

L'image de ce personnage va en effet se détériorer au fil des pages : peu à peu le masque tombe et dévoile un être seul qui s'angoisse de vieillir. L'antipathie initiale que suscite cette femme hautaine fait progressivement place à la pitié au fur et à mesure qu'est révélée sa réalité : elle voit le piège se refermer sur elle-même et perd ainsi à jamais sa seule raison d'être et sa seule forme de

pouvoir qu'est sa beauté plastique. Le temps est en effet son principal ennemi :

Elle enleva soigneusement son maquillage de jour, puis appliqua son maquillage de nuit si bien étudié pour cacher les rides sans les approfondir. Il n'était pas plus question de laisser respirer sa peau (comme le préconisaient les magazines féminins) que de laisser respirer son coeur. Elle n'en avait plus le temps. (C. p. 70)

La scène de rupture avec Antoine révèle sa véritable condition. Elle se raccroche tout d'abord désespérément à son rôle de femme dominatrice avant que n'apparaisse un être seul et démuné face à la situation nouvelle de maîtresse rejetée. Elle a "l'air doux, résigné, presque plaintif" (C. p. 92) et est tentée un instant de se départir de son rôle public et de laisser s'exprimer son véritable moi. Mais Diane se rend compte qu'elle est prise au piège de sa propre mystification :

En même temps, elle savait que si elle se roulait sur ce lit, comme elle avait envie de le faire, en le suppliant, il serait affolé et vaguement dégoûté. Il était habitué à son personnage, au profil qu'elle lui tendait depuis deux ans, il n'en voudrait pas un autre, décidément, son port de tête lui coûtait cher. (C. p. 95)

Plutôt que de se laisser aller à ses véritables sentiments, ce qui entraînerait une remise en question du fondement de son être, Diane se réfugie dans son rôle et choisit de redevenir Diane Mirbec, d'attaquer plutôt que de subir pour retourner la situation à son avantage et dominer à nouveau son amant. Malgré tous ses efforts, ce personnage féminin est perçu comme une victime prisonnière de sa mauvaise foi, une femme qui souffre de ne pouvoir exprimer sa réalité profonde pour l'avoir aliénée dans un personnage factice qu'elle a elle-même fabriqué.

Les portraits d'Anne Larsen et de Diane Mirbec évoquent une forme de féminité certes différente de celle de l'amoureuse ou de la narcissique, mais tout aussi aliénée dans un rôle rigide qui limite l'expression de l'identité féminine. Leur expérience met en évidence leur choix d'ensevelir certaines caractéristiques de leur être, qu'elles sont amenées à associer à autant de signes de faiblesse, pour renvoyer d'elles l'image d'une femme forte, responsable et autonome. La "masculinisation" de leur comportement extérieur finit par les rendre esclaves de leur propre imposture.

Les épouses âgées

Cette étiquette réunit les trois personnages de Fanny Maligrasse (*DMDA.*), de Laura Dort (*MN.*) et de Claire Santré (*C.*). Ces trois femmes avoisinent la cinquantaine et partagent une situation sociale identique : grâce à la profession de leur mari, elles profitent d'un train de vie confortable, n'ont jamais exercé d'activités rémunérées, acceptant le rôle de femme au foyer entretenue, et n'ont jamais eu d'enfant. Toutes les trois apprécient les plaisirs que semble leur procurer leur participation à la vie mondaine et se définissent essentiellement par rapport à leur rôle de maîtresse de maison.

Fanny Maligrasse apparaît comme la figure la plus attachante parce qu'elle est perçue davantage comme une victime que comme un bourreau. Son histoire est des plus ordinaires : épouse dévouée et essentiellement préoccupée à préserver l'harmonie conjugale, elle est parvenue à trouver son équilibre au sein de son couple basé sur la bonne entente amicale. Cette harmonie est soudainement rompue lorsque son mari s'éprend éperdument de Béatrice. Délaisée, Fanny prend tout à coup conscience de la fragilité et du vide de son existence, et cherche en vain à lui redonner un sens en suivant les conseils de la presse féminine.

Les moyens auxquels Fanny a recours pour exorciser son néant sont bien dérisoires et pathétiques. Son aventure d'une nuit avec le neveu de son époux reflète le désert de solitude vécu par cette femme qui se raccroche aux derniers signes de tendresse dont ce jeune homme plein d'innocence témoigne pour cette figure maternelle. Le récit du réveil de ce couple incongru traduit toute sa détresse :

A l'aube Edouard ouvrit les yeux. Il était dans un lit inconnu et à la hauteur de ses yeux, sur le drap, gisait une main vieille chargée de bagues. Il referma les yeux puis se leva et s'en fut. Fanny fit semblant de dormir. (*DMDA.* pp. 154-155)

L'histoire de Fanny ressemble donc à celle de toutes celles qui, du jour au lendemain, se retrouvent totalement démunies après qu'on les a privées du rôle social qui leur donnait l'illusion d'exercer une certaine prise sur le monde.

Laura Dort et Claire Santré correspondent fidèlement à cette catégorie de

femmes que S. de Beauvoir décrivait ainsi :

C'est dans la vie mondaine, en effet, qu'elle cherche le plus volontiers du secours ; [...] n'ayant plus d'existence à soi, elle se nourrit des présences d'autrui ; de coquette, elle devient commère : elle observe, elle commente ; elle compense son inaction en dispersant autour d'elle critiques et conseils. Elle met son expérience au service de tous ceux qui ne la lui demandent pas. Si elle en a les moyens, elle se met à tenir un salon : elle espère ainsi s'approprier des entreprises et des réussites étrangères. [...] Etre un centre d'attraction, un carrefour, une inspiratrice, créer une "ambiance", c'est déjà un ersatz d'action.⁽¹⁷⁾

Conscientes de ne plus pouvoir compter sur leur beauté pour exercer une emprise sociale, Laura et Claire avouent hypocritement à qui veut l'entendre que le temps de la séduction est terminé et que leur existence est désormais consacrée aux autres. Ceci ne les empêche pas de continuer à espérer secrètement une éventuelle conquête masculine et à tester leurs charmes auprès d'hommes de préférence jeunes pour qui elles peuvent jouer à la fois le rôle de maîtresse, d'éducatrice et de protectrice. C'est évidemment le cas de Laura Dort qui, sous prétexte de promouvoir les talents artistiques d'Alan, veut avant tout se prouver qu'elle peut encore plaire. Dans un sursaut de conscience pathétique, Laura essaie d'arrêter le temps. Elle consacre toute son énergie à séduire Alan et perd peu à peu le contrôle de la réalité. Toute son attitude indique que les manigances hypocrites d'Alan l'ont conduite à échafauder une histoire d'amour qui se nourrit davantage d'imaginaire que de réel et son excentricité la précipite dans le néant : humiliée et ridiculisée après ses efforts désespérés pour défier les effets du temps, elle est cruellement mise en face de sa réalité et laisse l'image d'une femme vieille, moquée et brisée.

Ces deux femmes défendent jalousement leur position au sein du petit groupe qu'elles entendent dominer et tentent de maintenir leur autorité en matière de bienséance. Elles se montrent féroces envers quiconque ose transgresser les règles qu'elles ont elles-mêmes établies et ne pardonnent aucune incartade, surtout de la part des femmes, qu'elles interprètent aussitôt comme une atteinte directe et personnelle à leur pouvoir. Ces femmes se définissent par rapport aux hommes ; chacune, dans son isolement, cherche à s'approprier l'attention masculine et devient par conséquent hostile à toute rivale potentielle, comportement qui a pour effet de les isoler davantage.

A travers ces trois personnages féminins, F. Sagan évoque l'expérience de nombreuses femmes qui, parvenues au seuil de la vieillesse, luttent pour prolonger le plus longtemps possible l'édifice bâti durant une vie. Celui-ci repose sur la valeur esthétique, donc artificielle et périssable, de leur être, et constitue le seul instrument qui leur a donné l'illusion d'avoir une prise sur le monde. Le pathétique de leur condition et la mauvaise foi qui caractérise leur existence s'incrinvent en anti-modèle.

Les mères

On a pu constater que les héroïnes n'envisagent jamais la maternité comme une possible réalisation de soi. Cependant, on retrouve fréquemment la figure de la mère âgée, en relation directe avec un des personnages masculins principaux. La mère de Cyril, dans *Bonjour Tristesse*, et celle de Bertrand, dans *Un certain sourire*, n'apparaissent que très brièvement dans le récit mais éveillent chez les deux jeunes héroïnes un même sentiment d'exaspération.

Après une visite de politesse chez la mère de Cyril, Cécile ne peut réprimer sa colère face à ce qu'elle appelle "les vieilles dames de cette sorte" :

"Vous ne vous rendez pas compte qu'elle est contente d'elle, criai-je. Qu'elle se félicite de sa vie parce qu'elle a le sentiment d'avoir fait son devoir et..."

- Mais c'est vrai, dit Anne. Elle a rempli ses devoirs de mère et d'épouse, suivant l'expression...

- Et son devoir de putain ? dis-je.

- Je n'aime pas les grossièretés, dit Anne, même paradoxales.

- Mais ce n'est pas paradoxal. Elle s'est mariée comme tout le monde se marie, par désir ou parce que cela se fait. Elle a eu un enfant. [...] Elle a donc élevé cet enfant. Elle s'est probablement épargné les angoisses, les troubles de l'adultère. Elle a eu la vie qu'ont des milliers de femmes et elle en est fière, vous comprenez. Elle était dans la situation d'une jeune bourgeoise épouse et mère et elle n'a rien fait pour en sortir. Elle se glorifie de n'avoir fait ni ceci ni cela et non pas d'avoir accompli quelque chose.

- Cela n'a pas grand sens, dit mon père.

- C'est un miroir aux alouettes, criai-je. On se dit après : "J'ai fait mon devoir" parce que l'on n'a rien fait. Si elle était devenue une fille des rues en étant née dans son milieu, là, elle aurait eu du mérite.

- Vous avez des idées à la mode, mais sans valeur", dit Anne.

C'était peut-être vrai. Je pensais ce que je disais, mais il était vrai que je l'avais entendu dire. (BT. pp. 35-36)

Ce long passage fait une allusion directe à la théorie de S. de Beauvoir selon laquelle la femme doit assumer la responsabilité de son existence au lieu de constater passivement l'injustice de sa condition, théorie alors "à la mode" que Cécile a fait sienne bien qu'elle avoue ne la connaître que par ouï-dire. Ce très bref portrait de mère laisse présager que la jeune héroïne se réserve un tout autre destin.

La mère de Bertrand, bien que moins passive et résignée face à sa "destinée", éveille en Dominique un même sentiment d'impatience :

Elle me jeta un de ces coups d'oeil investigateurs comme ne peuvent en avoir que les mères des jeunes gens pour les filles qu'ils leur présentent. Elle me parut, avant tout, blonde et un peu criarde. Aussitôt elle se mit à tourner autour de nous en pépian ; je me sentis vite excédée. (CS. p. 38)

Par la suite, l'attitude de ce personnage confirme le bien-fondé de cette première impression. Les amis invités durant le week-end sont insignifiants et prétentieux, et la connivence qui les relie à leur hôtesse ne fait que déprécier la personnalité de cette femme. La banalité de sa conversation, ainsi que son attitude protectrice envers son fils qu'elle appelle "mon tout petit" (CS. p. 46), accentuent le ridicule de sa personne.

Les deux portraits qui suivent sont d'autant plus antipathiques qu'ils sont plus fouillés. On trouve tout d'abord Mme Thérèse Van den Besh, la mère de Simon dans *Aimez-vous Brahms..* et surtout Mme Helen Ash, la mère d'Alan dans *Les merveilleux nuages*. Toutes deux affichent un amour filial envahissant qui suscite chez leur fils respectif des sentiments ambigus où se mêlent amour mais surtout haine. Ce sont des mères vieillissantes qui ont perdu leur mari (la première est divorcée et la deuxième veuve), telles que Simone de Beauvoir les décrivait dans *Le deuxième sexe*⁽¹⁸⁾ : elles exercent sur leur fils une emprise psychologique qui est à l'origine de leur instabilité. Mères couveuses qui ont toujours assumé leur rôle féminin, il est évident qu'elles projettent toutes leurs frustrations et leurs ressentiments lorsqu'elles s'identifient à leur fils et attendent chacune de lui qu'il se conduise en être supérieur, qu'il soumette sa partenaire à sa domination. Elles portent sur ces dernières un regard méprisant et hostile sous

des apparences polies et même parfois complices, déguisant en fait un besoin de revanche qui s'accomplit lorsqu'elles voient leur progéniture se conduire comme elles-mêmes auraient désiré le faire au sein de leur couple. Cette projection de personnalité explique qu'elles nourrissent à l'égard de leurs fils des sentiments contradictoires : exigeant d'eux qu'ils se comportent "en hommes", elles ne se résolvent cependant pas à les considérer autrement que des enfants, ce qui leur permet de garder une certaine influence sur eux.

On ne peut s'empêcher de constater que la romancière n'envisage jamais la présence maternelle sous un angle positif. Seule Françoise dans *Un certain sourire* incarne l'image de la femme typiquement maternelle : blonde, généreuse, douce, dévouée, réceptive et passive. Paradoxalement, elle n'a pas d'enfant et se contente de mater les autres, surtout Dominique en qui elle voit un substitut de fille : elle l'habille, l'invite à travailler chez elle avant ses examens, la nourrit et la protège. Dominique la décrit ainsi :

elle portait une extrême attention aux gens, elle avait une grande bonté, de l'assurance dans sa bonté, et, par moments, un effroi de ne pas les comprendre qui, plus que tout, me plaisait. Elle était comme la terre, rassurante comme la terre, parfois enfantine. (CS. p. 22)

Malgré toute sa gentillesse, Françoise apparaît comme un personnage fragile et vulnérable parce qu'entièrement à la merci des autres et dont le bonheur dépend essentiellement d'autrui. L'image de cette femme reste celle d'une épouse trompée qui souffre passivement, résignée face à sa situation.

Cette étude descriptive des personnages féminins secondaires entraîne un certain nombre d'observations. Tout d'abord, leur classification selon les différents modèles exposés dans le second volume du *Deuxième sexe* n'est pas le fruit du hasard : chacun correspond trop bien à un de ces portraits pour que l'on ne soit pas amené à s'interroger sur l'éventuelle influence qu'ont pu exercer les différentes analyses de S. de Beauvoir à propos de la condition féminine lors de la création de ces divers personnages de femmes. Il n'existe malheureusement pas, à ma connaissance, de déclaration qui viendrait confirmer ou infirmer cette hypothèse. Pourtant, les nombreux parallèles que l'on a pu établir au cours de

cette analyse, et surtout l'allusion que fait Cécile aux théories "à la mode", suggèrent que F. Sagan était alors au courant des diverses manifestations de l'aliénation féminine et attitudes d'auto-justification définies par S. de Beauvoir.

Tous ces personnages féminins secondaires remplissent la même fonction : prisonnières d'un rôle traditionnel, ces femmes projettent une image négative qui sert à légitimer l'attitude de refus des héroïnes. Exposées à ces vies inauthentiques où l'être s'auto-mutile sans parvenir à trouver une quelconque forme de bonheur sincère, face à ces existences gâchées par la soumission à l'ordre patriarcal qui impose des modèles de comportement, elles sont confortées dans leur conviction que leur salut s'effectuera en dehors des définitions conventionnelles de la femme. Leur refus se traduit par conséquent par une détermination à ne pas se laisser emprisonner dans les vieux mythes aliénateurs et à revendiquer leur subjectivité dans un domaine qui jusque-là était interdit à la conscience féminine.

Féminins ou féministes ?

Pour obtenir l'approbation féministe, Cheri Register explique que la littérature doit servir de forum pour les femmes. Les féministes ont en effet amplement démontré qu'elle tend à renforcer les modèles de comportements imposés par l'idéologie patriarcale⁽¹⁹⁾. Une oeuvre romanesque doit par conséquent se fixer pour but de s'éloigner de la perception androcentrique des sexes, qui perpétue les stéréotypes et maintient la femme dans sa marginalité, afin d'exposer ce que signifie fondamentalement le fait d'être une femme et d'exprimer l'authenticité de l'être féminin.

F. Sagan choisit de représenter des héroïnes dont l'image remet en question ces caractéristiques imposées aux personnages féminins romanesques. Leur soi-disant amoralité provient du fait qu'elles peuvent faire l'amour, s'appropriier la conscience et la maîtrise de leur corps, sans pour cela être condamnées à un sort dramatique, en l'occurrence un mariage précipité ou un avortement clandestin. Au contraire, leur expérience sexuelle, même lorsqu'elle s'avère psychologiquement douloureuse, leur permet d'acquérir une meilleure compréhension de leur être et

une conscience plus objective de leur position dans le monde. En brisant les tabous qui défendent à la femme le droit de jouir de son corps en toute liberté, et en la délivrant des pressions qui l'enferment dans un rôle secondaire et inférieur, la romancière démontre que l'être féminin n'a rien en commun avec cette accumulation de stéréotypes dégradants qui ne sont que le reflet consciemment alimenté de préjugés sexistes. En cela les héroïnes de F. Sagan offrent une perspective plus proche des femmes et plus objective de la vérité existentielle féminine en tant que réalité vécue.

Selon Cheri Register, la littérature devrait également permettre d'humaniser et d'équilibrer un système culturel qui a toujours servi et sert encore les intérêts masculins. Ce glissement vers la mixité des valeurs humaines pourrait aboutir à une sorte d'androgynie culturelle, qu'elle explique en citant Shulamith Firestone :

The development of "female" art... is progressive : an exploration of strictly female reality is a necessary step to correct the warp in a sexually biased culture. It is only after we have integrated the dark side of the moon into our world view that we can begin to talk seriously of universal culture.⁽²⁰⁾

Contrairement à l'idéologie de S. de Beauvoir, un grand nombre de féministes refusèrent l'émancipation des femmes par intégration à l'ordre patriarcal. Elles revendiquaient au contraire un ordre social qui prendrait en considération autant les intérêts masculins que féminins et définirait un système de valeurs pourvoyant aux désirs communs et spécifiques des deux sexes.

La déconstruction du mécanisme psychologique des héroïnes a permis de mettre en évidence le dilemme qui caractérise l'attitude des héroïnes de F. Sagan. L'étape suivante consistait à démontrer la raison pour laquelle ces femmes sont invariablement jugées négativement par rapport à des critères de valeurs qui accusent la faiblesse et l'échec de leur comportement. Les héroïnes de F. Sagan sont conscientes d'être perçues comme des parasites sociaux. Malgré cela, elles ne renient pas leur différence et continuent à rejeter les divers rôles traditionnels prévus pour elles par une société qui n'en envisage aucun autre qui tiendrait judicieusement compte des réels besoins des femmes.

Il est donc justifié de dire que les romans de F. Sagan contribuaient à dénoncer l'inégalité de tout un système fondé sur la différenciation des sexes

comme instrument de ségrégation originelle et sur le postulat tout à fait arbitraire selon lequel l'expérience masculine englobe l'essentiel de la condition humaine. Ces six romans témoignent de la nécessité de transformer l'ordre social afin d'y intégrer des valeurs plus féminines et pour que les deux sexes puissent s'épanouir en toute égalité sans devoir ni renier leurs spécificités respectives ni aliéner celles de l'autre.

S'il est vrai que la littérature de F. Sagan propose une représentation gynocentrique de la femme, elle ne répond pas pour autant au troisième critère d'évaluation féministe se rapportant à l'importance de dépeindre des héroïnes positives. Cette condition a souvent été critiquée parce que jugée incompatible avec la notion de réalisme fondamentale, selon Cheri Register, à toute littérature qui se veut féministe. La frontière qui sépare ces deux conceptions de la représentation de la femme est très aléatoire et fluctue selon l'interprétation que chaque lecteur/lectrice donne à sa propre condition. La tentative de clarification de Ch. Register n'est pas convaincante :

It is important to note here that although female readers need literary models to emulate, characters should not be idealized beyond plausibility. The demand for authenticity supercedes all other requirements.⁽²¹⁾

Si l'on acceptait ce critère d'évaluation, nombreuses seraient les écrivaines qui se verraient refuser l'appellation féministe, Simone de Beauvoir en tête, à qui l'on reprochait régulièrement de toujours projeter une image négative de la femme (à savoir émotionnellement dépendante de l'homme qu'elle aime et incapable de se définir en dehors de la relation amoureuse). S. de Beauvoir répondait qu'elle avait représenté des femmes telles qu'elle les voyait et refusait de dépeindre des exceptions⁽²²⁾. F. Sagan partage cette opinion lorsqu'elle explique :

Je prends les choses comme elles sont, je ne cherche pas à les changer, mais à les décrire ; cette littérature de description me plaît et me séduit à tous points de vue, moral, esthétique, etc... (*Rpns.* p. 82)

Les diverses tentatives visant à définir la "super-femme" constituent en fait un faux-problème. Il est facile de reprocher à ce type d'héroïne, comme on l'a fait à son négatif, de se conformer à une autre somme de stéréotypes idéologiques

non représentatifs de la réalité féminine. La représentation de la femme est moins déterminante que la fonction qui lui est attribuée. Il n'existe pas d'héroïne positive dans la littérature de F. Sagan ; toutes sont dépeintes avec leurs forces et leurs faiblesses, luttant pour essayer de conquérir leur propre identité. La romancière s'intéresse davantage à démonter les ressorts de l'être féminin qu'à projeter un idéal féminin qui pourrait servir de modèle à des lectrices avides d'exemples à suivre. Cette représentation sert pourtant tout autant la cause féministe dans la mesure où elle fournit aux lecteurs/lectrices un modèle de femme *consciente* de l'iniquité des rôles attribués à chacun des sexes et de l'illégitimité de l'idéologie qui les perpétue.

Certains/es reprocheront à cette littérature de reproduire une représentation négative de la plupart des personnages féminins secondaires et de contribuer ainsi à perpétuer le mythe de la rivalité féminine. Cheri Register souhaite l'instauration d'un sentiment de solidarité entre les femmes, qui, malgré la diversité de leur situation individuelle, partagent un problème commun : leur appartenance à une société patriarcale. La "sororité"⁽²³⁾ permettrait de rassembler les femmes autour d'une cause commune et atténuerait les sentiments hostiles que la jalousie, l'isolement, le sentiment d'infériorité et l'esprit de concurrence font naître au sein de la population féminine. Ce but peut être atteint en représentant l'amitié féminine sous le signe de la compréhension mutuelle, de la complicité et de l'entraide, mais également en invitant les lectrices à partager une expérience qu'elles connaissent pour l'avoir vécue personnellement ou au contraire à comprendre une réalité féminine qui n'est pas la leur. Cette prise de conscience pourrait ainsi leur donner la force nécessaire de sortir de leurs réserves pour participer activement au mouvement de libération.

F. Sagan se contente dans ses romans de mentionner l'isolement dans lequel le conditionnement patriarcal enferme les femmes et de faire allusion à l'inimitié qui caractérise les relations féminines. Les exemples sont nombreux qui démontrent que la mesquinerie, la duplicité et l'hypocrisie sont les armes privilégiées des personnages féminins secondaires et que ceux-ci n'hésitent pas à s'en servir chaque fois que l'occasion se présente d'exercer ce qu'ils prennent pour leur supériorité et leur pouvoir. Cette absence d'amitié sincère et de

solidarité féminine est présentée comme étant une conséquence directe de la condition des protagonistes. Dominique et Lucile expriment d'ailleurs le regret de constater que la présence de l'homme entre deux femmes compromet l'établissement de liens véritables, insinuant que la responsabilité de cet échec incombe à celles qui sont obsédées par la reconnaissance admirative masculine.

Si l'on accepte, comme le suggère Ch. Register, qu'il suffit qu'une au moins des cinq conditions énumérées ici soit appliquée pour qu'un roman puisse obtenir l'approbation féministe, la présente analyse démontre que les romans de F. Sagan pouvaient assurément être considérés d'utilité publique dans la lutte pour la libération de la femme. Mais la critique féministe regroupe une quantité de positions "théoriques" différentes qui préconisent des approches sinon contradictoires tout au moins divergentes. Ce large éventail de perspectives enrichit le débat en même temps qu'il remet constamment en question la définition que l'on tente de donner d'un texte féministe. Le cas suivant le prouve.

Dans un article intitulé *Summer reading*⁽²⁴⁾, Rebecca O'Rourke se réjouit de la variété des écrits féminins centrés sur le thème de l'expérience de la femme et encourage les divers mouvements politiques féministes à considérer cet éventail de littérature comme une source inestimable de matériels précieux servant la politique féministe, impliquant ainsi que toute la production littéraire féminine offre un intérêt indéniable à toute personne soucieuse de développer une perspective féministe.

Dans une réponse à cet article, Rosalind Coward⁽²⁵⁾ conteste la validité de cette approche en expliquant qu'un écrit féminin centré sur l'expérience de la femme ne soutient pas automatiquement l'idéologie féministe. Elle différencie la littérature contribuant sincèrement à la politique féministe de celle qui, sous des aspects féministes, répond davantage aux frustrations d'un sentiment populaire. Elle montre les similitudes qui existent entre ces deux genres de littérature (représentation de la femme, de son expérience, de sa sexualité) et explique que le traitement de ces thèmes en lui-même n'est nullement progressiste à moins que le lecteur/la lectrice ne puisse sincèrement les relier à des questions politiques féministes. Contrairement à Ch. Register ou à Rebecca O'Rourke, elle conclut qu'attribuer l'intérêt d'un roman à son pouvoir d'éveiller les consciences n'est pas

un critère suffisant et ne constitue pas le fondement d'une politique efficace.

Ces deux articles illustrent la diversité de lectures et d'interprétations du roman féminin. On ne peut accepter pourtant l'enthousiasme quelque peu naïf qui consiste à approuver n'importe quel roman féminin sous prétexte qu'il faut encourager les femmes à s'exprimer : nombreux sont ceux en effet qui renforcent l'idéologie patriarcale de la division des sexes et invitent les lectrices à accepter leur position d'Autre, et même parfois à se réjouir des "privilèges" qu'elle entraîne⁽²⁶⁾. Mais il semble tout aussi démesuré de condamner les romans d'éveil en dénonçant leur manque d'engagement politique actif. Le genre féminin tel que l'a défini la critique dès son apparition dans les années cinquante, dans lequel des voix de femmes exprimaient pour la première fois une réalité féminine différente de celle à laquelle nous avait habitués le modèle d'écriture masculin, a joué un rôle crucial dans l'élaboration du renouveau féministe : il diffusait auprès d'un large public une conception nouvelle de la femme, et lui fournissait les moyens de prendre conscience que l'éternel féminin n'était qu'un mythe entretenu par les hommes et qu'il lui appartenait de le détruire.

Il est certain que cette littérature d'éveil comportait certains dangers. L'apparition d'un type différent d'héroïnes réjouit de nombreuses lectrices qui pouvaient contempler leur propre expérience racontée par une étrangère. Pour la première fois, un personnage romanesque exprimait des sentiments qu'elles se sentaient plus ou moins coupables d'éprouver : la dualité de l'être, le conflit entre le moi public et le moi privé, la perpétuelle sensation de ne pas exister véritablement. Beaucoup de femmes comprirent que ce qu'elles croyaient être une difficulté d'être personnelle était en réalité vécue par bien d'autres et provoquée par la domination de l'ordre patriarcal. Cette prise de conscience engendrait un sentiment de réconfort de se savoir victime de forces extérieures incontrôlables au niveau individuel. Cette attitude, aussi saine soit-elle, peut pourtant mener à un échec si la lectrice se contente de ce soulagement initial et ne transforme pas sa réaction émotionnelle passive en une participation active à la lutte féministe afin de contribuer à des changements politiques et sociaux collectifs. C'est à cette seule condition que ce genre de littérature peut servir la cause féministe et il faut admettre qu'il compte essentiellement sur la volonté d'émancipation des femmes et sur leur participation spontanée.

L'échange entre R. O'Rourke et R. Coward met en évidence les dangers que comporte toute tentative de définir une critique prescriptive. Ce n'est pas la littérature qui doit s'inspirer de la critique, mais bien le contraire. Il est bien entendu possible de proposer un modèle à condition que la non conformité ne soit pas écartée *a priori*. Les six premiers romans de F. Sagan ne reproduisent aucun des modèles suggérés mais contribuèrent à exposer une réalité féminine authentique et à défier la justification de l'idéologie patriarcale. C'est à ce titre qu'ils méritent de figurer parmi les ouvrages romanesques féministes de cette seconde moitié de siècle.

Chapitre IV :

Explosion féministe :

Changement de perspective

Les deux romans que F. Sagan publia en 1969 et 1974, *Un peu de soleil dans l'eau froide* et *Un profil perdu* correspondent à une époque charnière de sa carrière. Ils sont également contemporains des premières revendications féministes et il est par conséquent impossible de ne pas les étudier en fonction du contexte socio-politique de cette époque-là.

Il est établi que les premiers romans avaient pour intrigue principale, à l'exception de *Bonjour Tristesse*, la représentation de l'évolution du sentiment amoureux entre une femme et un homme : l'héroïne, bien que ne parvenant à se définir que par rapport à l'être aimé, refusait que les conventions morales et sociales dictassent la résolution de son expérience. Or, visiblement, les deux romans à l'étude ici offrent chacun une vision bien différente de l'accomplissement de la femme. Dans le premier, F. Sagan continue de montrer combien l'idéologie patriarcale aliène son personnage féminin mais cette fois-ci en démontant le mécanisme psychologique d'un représentant "typique" de cette masculinité virile soi-disant légitime. Si ce huitième roman⁽¹⁾ se distingue des précédents par son atmosphère particulièrement pessimiste, le suivant se présente

comme étant résolument optimiste et tranche tout aussi singulièrement avec la production passée : *Un profil perdu* s'éloigne sensiblement de ces considérations d'émancipation féminine pour laisser la part belle à l'homme nouveau. Avant d'en conclure prématurément que cette littérature est, sinon anti-féministe, du moins non-féministe, il importe de définir la nature de cette éventuelle évolution afin de mieux déterminer les conséquences que ce changement de perspective peut avoir sur la conception saganesque des rapports humains.

Un peu de soleil dans l'eau froide

Le roman s'ouvre sur la description de l'état psychologique du personnage principal : Gilles Lantier a 35 ans et exerce sa profession de journaliste à Paris. On le découvre au moment où il commence à s'inquiéter sérieusement du malaise qu'il ressent depuis trois mois : il a perdu tout intérêt pour sa vie. Lui qui est connu par tous/tes ses amis/es pour sa vitalité, son entrain nocturne, son charme juvénile et ses incorrigibles aventures amoureuses sans lendemain, il ne parvient plus à s'intéresser ni à sa maîtresse Eloïse, qui partage son appartement depuis deux ans, ni à son travail, ni à sa vie sociale. Vexé de se savoir atteint d'une banale dépression nerveuse, Gilles décide de partir se ressourcer dans la campagne limousine où habitent sa soeur Odile et son mari Florient. Lors d'une soirée bourgeoise, il rencontre Nathalie Sylvener, 35 ans, mariée à un magistrat local, qui le convainc de leur attirance mutuelle. Face au retour prochain et définitif de son nouvel amant sur Paris, elle décide de quitter son mari pour s'installer chez lui. Leur première semaine dans la capitale est idyllique, mais le fossé se creuse peu à peu entre eux et l'égoïsme, la vie de bohème et les compromissions de Gilles s'opposent de plus en plus à l'intégrité, l'intelligence et l'absolutisme de sa maîtresse, jusqu'à la scène finale : après avoir malencontreusement entendu Gilles expliquer à son ami Jean que l'amour de Nathalie devient de plus en plus lourd à porter, elle quitte nonchalamment l'appartement, loue une chambre d'hôtel et avale une dose mortelle de "Gardenal".

Le portrait de Gilles est initialement construit en superposant deux personnalités opposées, celle du Gilles d'avant, lorsqu'il allait bien, et celle du Gilles actuel, atteint d'un mal indéfinissable. Le lecteur/la lectrice apprend ainsi que ce personnage était un homme somme toute peu sympathique : beau, entouré d'amis/es et instinctivement doué pour la réussite, aussi bien professionnelle que privée, il n'en était pas moins orgueilleux et quelque peu profiteur. Il semble en effet qu'il ait vécu par rapport à une image qu'il s'était fabriquée de lui-même et à laquelle il conformait son comportement : celle du jeune séducteur, heureux et sans attache, un loup solitaire (*SEF*. p. 157) qui entretient une pratique habile du cynisme et aime particulièrement mettre sa vie en scène afin de toujours tenir le beau rôle. Sa personnalité était en résumé modelée sur celle du parfait machiste, l'idéal masculin tel que le conçoit l'idéologie patriarcale, fier de sa virilité et de sa supériorité, et totalement insoucieux des sentiments de ses maîtresses.

Par un constant va-et-vient entre ce portrait et celui qui caractérise Gilles au début du roman, le narrateur/la narratrice parvient à rendre ce personnage sympathique en le montrant tel qu'il est devenu, c'est-à-dire privé de son masque et surtout conscient de ses comédies passées et de leur ineptie. On découvre ainsi le visage d'un homme blessé dans son orgueil de mâle, sujet à des sentiments négatifs auxquels sa vie ne l'avait pas jusque-là habitué : la désolation morale, la peur, l'humiliation, la marginalisation, le dégoût de tout et surtout de soi. Cette situation est à bien des égards analogue à celle de tout être humain qui réagit de façon inadéquate aux valeurs qui gouvernent l'ordre établi (réussite professionnelle et personnelle, pouvoir, autonomie...) C'est surtout, on l'a vu, celle de nombreuses femmes qui ne se reconnaissent pas dans ces valeurs arbitrairement choisies en fonction de la réalité et de la prise sur le monde masculines. Il n'est par conséquent pas surprenant que, plus peut-être que le lecteur, la lectrice soit particulièrement sensible à la détresse de Gilles, qui fait en quelque sorte écho à la sienne.

Ce qui peut paraître surprenant dans la juxtaposition de ces deux portraits d'un même personnage, c'est que Gilles ne remet pas fondamentalement en question les valeurs qui lui permettaient de définir son être et son existence. Tout en jugeant avec une perspicacité certaine la futilité de son mode de vie passé, sa fierté virile et ses comédies grossières, il ne songe pas à redéfinir son moi. Il ne

semble aspirer qu'à recouvrer sa jovialité d'antan et reprendre le train de vie qui lui réussissait si bien auparavant. Privé des atouts qui le plaçaient automatiquement dans la catégorie des êtres supérieurs, sa réaction est typique de son besoin de se rassurer en affirmant sa masculinité : momentanément impuissant, Gilles tente d'exorciser sa frustration en se battant contre un collègue physiquement plus faible (*SEF*. p. 34). Il retrouve ainsi l'illusion, l'espace d'un instant, de sa maîtrise virile et de son pouvoir dominateur qui, à ses yeux, fondent son identité d'Homme.

Un peu de soleil dans l'eau froide est divisé en cinq parties : Paris (qui comporte 5 chapitres), Limoges (8), Paris (3), Limoges (3) et Paris (10). L'opposition entre ces deux lieux géographiques met en évidence le conflit que découvre Gilles entre deux modes d'être antagoniques. Ayant totalement assimilé l'inauthenticité de son personnage public parisien, Gilles va progressivement re/découvrir dans l'isolement de la campagne limousine une disposition comportementale davantage en harmonie avec l'environnement naturel, c'est-à-dire non perverti par le conditionnement social. Il va peu à peu cesser de se mesurer et se conformer à un modèle préétabli pour apprécier une existence dépourvue des obligations et des compromissions qui sont de mise dans son milieu parisien.

Sa rencontre avec Nathalie va accélérer ce processus. Ce premier retour dans la société mondaine où trône le regard d'autrui replonge tout d'abord Gilles dans ses réflexes citadins et il ne peut s'empêcher d'avoir recours à son habituel système de valeurs pour la juger :

Elle parlait beaucoup, on riait beaucoup autour d'elle, et Gilles la regardait avec une légère ironie. Elle devait vraiment se sentir la reine du Limousin, et avoir envie de plaire à ce Parisien inconnu, journaliste de surcroît. Cela l'aurait bien distrait, dans le temps, une liaison de quinze jours avec la femme d'un magistrat de province ; il en aurait fait un joli récit, à la Balzac, aux amis en rentrant. Mais il n'en avait pas la moindre envie. (*SEF*. p. 49)

D'abord retranché dans son cynisme défensif, qui lui fait apparaître cette inconnue dans une perspective d'opportunisme purement sexuel, il se sent bientôt gêné par le caractère de cette femme : l'aveu aussi simple que direct qu'elle lui

fait de ses sentiments à son égard lui dévoile une sincérité naturelle qui le laisse perplexe. Déconcerté par elle qui ne respecte pas les rites de la conquête amoureuse, Gilles tente une fois de plus de se rassurer en se rabattant sur un modèle de comportement dont il est bien connu qu'il garantit le respect et l'admiration : de même qu'il s'était battu à Paris pour affirmer sa masculinité, Gilles entraîne Nathalie dans une chambre d'auberge et associe cette première intimité à un combat au cours duquel il cherche en vain à retrouver l'image de son être par l'intermédiaire de la reconquête de sa virilité sexuelle (*SEF*. p. 55).

Ce cynisme disparaît pourtant progressivement sous l'influence de cette femme inflexible. Elle n'hésite pas en effet à lui renvoyer l'image impitoyable de sa mauvaise foi chaque fois qu'elle le surprend en flagrant délit d'imposture, notamment lorsqu'il organise toute une comédie pour annoncer son prochain avancement (*SEF*. p. 74) ou lorsqu'il prépare un discours à son attention visant à l'informer de ses frasques parisiennes (*SEF*. p. 102). Par les jugements que sa maîtresse porte sur lui, il découvre une autre façon d'être qui le déroute quelque peu mais à laquelle il va finir par s'identifier. L'honnêteté absolue de Nathalie et son refus de laisser les conventions morales et sociales manipuler son moi authentique conquièrent Gilles : il cesse de regarder son mode de vie et d'être passé avec ce regret nostalgique et parvient enfin à porter un regard critique constructif sur sa mauvaise foi.

Pourtant ce processus est régulièrement menacé chaque fois que Gilles est remis en contact avec son milieu habituel. L'intrigue est dès lors centrée sur ce va-et-vient incessant entre le désir qu'éprouve cet homme de se libérer de ses masques et la tentation de se conformer à son personnage public. Il est clair que ces fluctuations dépendent entièrement de l'environnement dans lequel il se trouve : tant que Gilles est en province, coupé de sa réalité parisienne, il oublie ses comédies et se place sous l'entière influence de Nathalie. Dès qu'il retrouve son milieu parisien, il ne peut s'empêcher de chercher à s'identifier à cet idéal masculin qui inspire admiration et respect à ceux/celles qui en justifient la légitimité.

C'est cette deuxième tendance qui va pourtant l'emporter après que le couple s'installe définitivement à Paris. Alors que Gilles acceptait avec un certain

plaisir de se sentir protégé, que Nathalie démasquât ses rôles et les démolît d'un seul mot, il va peu à peu développer du ressentiment à son encontre dès lors que ses amis/es seront témoins de ce qui, à Limoges, allait de soi, mais qui se transforme avec la présence de tiers en rapports de force amers.

Très vite en effet Gilles se voit limité dans leur regard à des rôles inhabituels qui ne flattent guère l'image qu'il retrouve par là-même de sa personne :

Dans tous les regards qu'il croisait, dans tous les propos qu'on lui tenait, il se sentait comme "le type qui est amoureux d'une femme et qui est seul, ce soir" ou "le type qu'une femme a mis en laisse et qui se défoule". (Ce n'était pas ses rôles.) (*SEF*. p. 171)

De nouveau en contact avec sa faune nocturne, il éprouve de plus en plus expressément le besoin de se conformer à l'image prétendument avantageuse que celle-ci a gardée de lui. Il faut dire que celle que Nathalie lui renvoie de lui-même continue d'être intraitable et devient de plus en plus négative au fur et à mesure qu'il replonge dans sa vie d'antan. Contrairement à son amant qui se prête aux compromissions incontournables de la société dans laquelle il évolue, elle ne peut se résoudre à endosser ses rites hypocrites et ne perd pas une occasion pour les dénoncer. Son intégrité morale, synonyme de protection à Limoges, se transforme désormais en épée de Damoclès :

Il rumina sa rancune toute la journée. Finalement, avec cette femme, il avait toujours un rôle d'idiot. Il ne comprenait rien au théâtre, pas grand-chose à la littérature, rien au bon goût et quand par hasard il faisait le jobard sur ce qu'il croyait être son propre terrain, elle le doublait en cachette. [...]

Il n'aurait jamais le beau rôle avec elle, voilà tout. Bien sûr, elle l'aimait, mais elle était fondamentalement plus forte que lui. Il pensa une seconde que c'était sans doute cela qui l'avait sauvé, lui, trois mois plus tôt, mais en même temps, il cherchait un moyen de lui prouver le contraire. (*SEF*. pp. 151-152)

Il est révélateur que Gilles commette l'erreur fatale dans un moment de triomphe : il vient d'écrire un article qui a passionné Nathalie, son employeur et ses collaborateurs, un article "concis, violent et précis, comme il leur en faudrait un chaque semaine" (*SEF*. p. 179). Il faut noter le caractère viril de cette écriture puisque les trois adjectifs qui la qualifient évoquent des qualités communément

associées au mode de pensée masculin dans toute sa force percutante. Cet article, et plus particulièrement l'approbation de ceux qui avaient perdu un peu d'estime envers son créateur, va redonner à Gilles l'illusion de sa puissance mâle lorsqu'il retrouve un esprit "vif, abstrait", "analyste, subtil, proustien." (*SEF*. p. 179).

C'est ce moment qu'il choisit pour discuter avec un tiers de ses rapports avec Nathalie (bien qu'il sache qu'elle ne peut supporter cette trahison), alors qu'elle se trouve dans la pièce voisine. Elle en sort nonchalamment, à la grande stupeur de son amant, et se suicide quelques heures plus tard en lui laissant cette note :

"Tu n'y es pour rien, mon chéri. J'ai toujours été un peu exaltée et je n'avais jamais aimé que toi." (*SEF*. pp. 183-184)

J. Graves Miller remarque que ce roman met en scène un personnage féminin dont l'intelligence et le caractère absolu se distinguent nettement de l'indifférence et du manque d'initiative des héroïnes antérieures⁽²⁾. C'est vrai en apparence et jusqu'à un certain degré. On s'aventure pourtant là sur un terrain hasardeux puisque ce qui différencie essentiellement Nathalie de ses prédécesseuses réside dans le fait que le lecteur/la lectrice n'a pas accès à sa conscience puisqu'elle est perçue à travers le regard du personnage *masculin*⁽³⁾. Dans cette optique, Nathalie ne semble pas être déchirée par le dilemme qui caractérisait les autres héroïnes et les paralysait dans leurs choix. Mais il faut bien reconnaître que Paule ne l'aurait pas non plus semblé si le point de vue de son amant Roger avait prévalu, lui qui voyait en sa maîtresse une femme "forte, et indépendante, et intelligente" (*AVB*. p. 79). Il faut par conséquent se méfier du portrait lisse que fait Gilles de Nathalie, celui d'une femme forte et absolue. Certains indices nous préviennent en effet que son opinion est partielle et ne correspond pas toujours à la réalité de son être. Ainsi, de banals incidents lui font à l'occasion prendre conscience de son aveuglement, sans que cela ne le conduise à remettre en question sa perception de Nathalie. Rappelons par exemple qu'il "oublie" la présence physique et psychologique du mari de Nathalie (*SEF*. p. 57), qu'il ne comprend pas pourquoi sa maîtresse est égarée lorsqu'elle arrive dans son appartement parisien après avoir quitté son mari (*SEF*. p. 122), qu'il se rend

compte lors de la visite du frère de Nathalie qu'il ne sait rien de ses occupations quotidiennes, ni de ses sentiments réels (*SEF*. p. 155), etc. Autant de confirmations qui soulignent que le regard de Gilles n'est pas fiable.

Il n'est pas entièrement juste de dire que le narrateur/la narratrice ne pénètre jamais la conscience du personnage féminin. Lors de sa première rencontre avec Gilles, il/elle intervient soudainement pour conclure par cette simple phrase résonnante :

Quant à Nathalie Sylvener, elle l'aima dès qu'elle le vit. (*SEF*. p. 49)

Certains/es pourraient interpréter cette unique intrusion dans la conscience de Nathalie comme un signe de stéréotypie de la psychologie féminine qui réduit la femme au mythe de l'éternelle amoureuse⁽⁴⁾. Pourtant, loin d'envisager l'amour comme étant, par nature, une préoccupation propre à la femme, et surtout aliénatrice de l'être, F. Sagan va montrer qu'elle est fondamentale aux deux sexes et source d'accomplissement. Chacun réagit différemment à cette situation, non pas en fonction de son sexe, mais selon qu'il/elle est plus ou moins prisonnier/ère du besoin d'identifier son être à l'image conventionnelle du masculin/féminin. Elle laisse à penser que cette divergence comportementale n'a pas de raison d'être naturelle ou biologique mais s'explique du fait que le conditionnement social polarise les modèles masculins et féminins comme il catalogue les appartenances sociales, et parvient à maintenir l'ordre en canalisant pour mieux les contrôler les réactions individuelles. Irrespectueuse de ces conventions, Nathalie est plus susceptible de placer l'amour au coeur de son être, tandis que Gilles, se définissant par rapport à des critères idéologiques traditionnels, place sa réussite sociale bien avant la recherche d'un authentique bien-être intérieur.⁽⁵⁾

On ne peut cependant nier que le personnage de Nathalie diffère des héroïnes passées en certains points. Elle avoue sans aucune fierté être une femme entière, déterminée et ayant le goût de l'absolu. Ce qui frappe avant tout chez ce personnage, c'est la perspicacité de son regard sur les autres mais également sur elle-même, notamment lorsqu'elle dit à Gilles :

J'ai eu une vie très protégée, très douce et très ennuyeuse, dit-elle tranquillement. J'imagine que quelque chose comme toi devait m'arriver. (SEF. p. 103)

Bien que parfaitement consciente des frustrations causées par sa vie de femme de magistrat provincial s'occupant d'oeuvres caritatives⁽⁶⁾, Nathalie est parvenue à établir un équilibre de vie en fonction de ses valeurs. Entourée de gens qui l'aiment et respectent son mode d'être et de penser, elle retire un certain bonheur de consacrer une bonne partie de son temps à aider ceux/celles qui en ont besoin. C'est cette femme en apparence forte, généreuse, maîtresse d'elle-même et déterminée qui va redonner à un Gilles physiquement et mentalement affaibli le goût de vivre.

Transplantée à Paris, sa force morale va se heurter à l'environnement de son amant, hostile à son épanouissement puisque régi par le regard des autres. Leurs rapports vont de ce fait progressivement se détériorer étant donné que Nathalie n'a aucune intention de sacrifier ses principes sous la pression des mœurs corrompues de cette société. Alors que Gilles trouve normal de plaire à son patron, elle n'hésite pas à lui faire front et à dénoncer l'autorité prétentieuse de cet homme :

- Tu es furieux, n'est-ce pas ? Il était agaçant aussi... j'ai rarement vu un homme aussi prétentieux.

- C'est quand même lui qui nous fait vivre, actuellement, dit Gilles.

- Ce n'est pas un motif pour mélanger Stendhal et Chamfort, dit-elle paisiblement, surtout avec cette autorité imbécile...

- Imbécile ou pas, c'est mon patron, dit Gilles.

Il était agacé de s'entendre prononcer des phrases semblables. Il se sentait "jeune cadre" ou "vieil employé". En tout cas pas le chroniqueur futé et désinvolte qu'il voulait être. Et cela à cause de cette femme, à son côté, qui souriait. Pourquoi ne jouait-elle pas le jeu, après tout ? Elle savait bien que les choses sont ce qu'elles sont et qu'il y a des cas où il faut plaire, s'étouffer, quitte à rire après de sa propre lâcheté ? On ne pouvait pas jouer la franchise à Paris en l'an 1967, dans ce métier. C'était évident et il y avait une sorte de mauvaise foi à s'y obstiner. Pourquoi mettait-elle partout cet absolu, cette horreur des demi-mesures qui étaient les seules, hélas ou pas, qui vous permettent de vivre tranquillement ? Il se sentait comme trahi par elle et il le lui dit.

(SEF. p. 140)

Décidée à rester fidèle à elle-même, Nathalie voit son amant s'identifier à une panoplie de personnages mâles parisiens et se retrouve confrontée à une

barrière de clichés moraux et sociaux qui la rejette malgré elle dans un rôle de maîtresse dévouée et passive. Gilles et ses amis apprécient très mal qu'une femme s'immisce dans leurs rapports "virils" :

Jean rejoignait parfois [Nathalie et Gilles] avec sa bovine Marthe, visiblement épouvantée par Nathalie et ses discours comme par une inconvenance : pour elle, les femmes devaient écouter et se taire. Et parfois, il y avait dans le regard de Jean une expression d'agacement un peu semblable. Mais Gilles savait pourquoi : depuis quinze ans, ils parlaient ensemble par-dessus la tête de jeunes femmes soumises et désirables : qu'il y en ait tout à coup une entre eux deux, à la fois désirable et vivante, ne pouvait provoquer chez lui que de la jalousie. Une de ces jalousies amicales qui sont souvent les pires. Mais Gilles, débonnaire, assez fier, écoutait Nathalie interroger, répliquer, répondre parfois durement, sans jamais broncher. Dans une heure ou deux, elle serait à lui, soumise comme elle ne le serait jamais autrement et cela lui suffisait amplement. (*SEF*. pp. 136-137)

C'est en effet à ce rôle de Minerve que Gilles veut cantonner sa maîtresse, rôle réducteur qui lui en assurerait à lui un autre conforme à l'idée qu'il se fait de l'identité masculine. Il ridiculise d'abord ses ambitions intellectuelles (*SEF*. p. 133), puis désapprouve son désir de travailler, agacé de savoir qu'elle peut s'intéresser à autre chose qu'à lui-même (*SEF*. p. 158). Il lui reproche aussi de préférer la compagnie de Nicolas et de Garnier, qu'il considère comme des ratés, à celle de Jean, qui, selon lui, est plus digne de son intérêt. Il ne comprend pas qu'elle se rapproche des êtres qui rejettent les conventions et préfèrent sacrifier leur reconnaissance sociale pour ne pas renier leurs véritables passions :

Nathalie avait quand même de drôles de goûts. Entre l'impuissant Nicolas et le pédéraste Garnier, elle redoublait de vivacité, de gaieté alors que la compagnie de Jean, pourtant intelligent, lui pesait visiblement. "Tu ne comprends pas, disait-elle, quand il lui en parlait, c'est quelque chose en eux de parfaitement innocent que j'aime." Et il haussait les épaules [...]. (*SEF*. p. 160)

Jean est le type même du machiste hypocritement courtois et ce n'est pas un hasard s'il est le meilleur ami de Gilles. Nathalie sait qu'il existe entre eux une connivence "mâle" et que Jean ne la respecte pas mais se contente de l'accepter seulement en tant que compagne de son meilleur ami. Elle lui préfère des hommes qui restent fidèles à eux-mêmes et qui refusent de corrompre leur idéal et de céder aux exigences de la morale et de l'ordre établi. Ce personnage masculin marginalisé va devenir une constante dans l'oeuvre ultérieure de

F. Sagan. On le retrouve en effet dans le prochain roman sous les traits de Didier Dalet et nous aurons par conséquent l'occasion de tenter d'en justifier la présence au sein de sa littérature.

Considérant toutes les activités que Nathalie poursuit en dehors de celles directement liées à leur liaison comme autant de preuves d'insoumission, Gilles parvient encore à s'assurer de sa supériorité dominatrice lors de leurs rapports physiques. Cela tient essentiellement au fait que Nathalie est aussi moralement absolue et exigeante que fondamentalement généreuse. Mais alors qu'en province Gilles semblait découvrir une raison d'être à l'amour, et partager avec elle cette conception du don total de soi, lui qui n'avait connu jusqu'alors l'amour que sous forme de "sourds et tristes combats, parsemés d'instant de bonheur, mais toujours clos par des victoires au goût de défaite ou des défaites tout court" (*SEF*, p. 157), son retour à Paris l'amène à reprendre ses vieilles habitudes machistes, notamment dans le domaine sexuel. Il ne va plus considérer l'échange amoureux comme un signe évident d'amour authentique partagé, mais simplement comme une preuve de soumission de laquelle il puise une illusion de domination régénératrice.

La question que de nombreuses critiques féministes se posent lorsqu'elles sont face au dénouement fatal d'une héroïne fictive est de savoir si cette fin funeste est justifiée par la représentation réaliste de la situation de la femme ou si au contraire, elle découle d'un désir plus ou moins conscient de conformer le dénouement de l'intrigue à des conventions morales, sociales et littéraires⁽⁷⁾. Autrement dit, il s'agit de déterminer si le suicide de l'héroïne est authentique ou s'il résulte simplement d'une tradition littéraire sexiste qui veut que l'héroïne qui s'écarte de la ligne de conduite "convenable" connaisse un sort tragique en guise de punition prétendument méritée.

Ce type d'analyse pose mal le problème et semble quelque peu réducteur puisque sujet à une trop grande part de jugement subjectif. En effet, on peut très bien critiquer la romancière d'avoir "tué" son héroïne parce qu'elle est fautive aux yeux de la société et suggérer une quantité de fins plus "heureuses". A ce titre nombreux/ses seront ceux/celles qui accuseront ce roman de reproduire une

morale visant à montrer aux femmes adultères quelle atroce fin les guette lorsqu'elles osent enfreindre les règles de l'ordre moral et social. D'autres interpréteront au contraire ce suicide comme un rejet de la place subordonnée que le protagoniste masculin réserve à Nathalie et son refus de se laisser emprisonner dans un rôle qui ne lui convient pas. Ces deux positions reflètent la dualité d'interprétation de l'acte suicidaire, tantôt perçu comme un acte de lâcheté, de renoncement, tantôt comme un acte de courage, de rébellion.

Au-delà de ces spéculations hasardeuses, il est indubitable que le suicide du personnage féminin principal remplit une fonction fondamentale : après avoir montré tout au long du récit comment le conditionnement social affecte et façonne le comportement de Gilles, le narrateur/la narratrice démontre à quel point cet endoctrinement passif et involontaire de l'être masculin aliène l'être féminin qui refuse de jouer son jeu. Car de victime du conditionnement social, Gilles devient en fait agent de mort et le suicide de Nathalie permet de modifier l'attitude du lecteur/de la lectrice à l'égard du personnage masculin qui était jusque-là perçu comme étant la victime plus innocente que coupable d'une force extérieure. L'acte final provoque une relecture plus sévère de sa mauvaise foi aveugle.

F. Sagan choisit dans *Un peu de soleil dans l'eau froide* de déplacer le centre d'intérêt et de démonter le mécanisme psychologique masculin. Ce changement de perspective se traduit par une vision plus critique en même temps que plus pessimiste des effets du conditionnement social, moral et sexuel non plus seulement sur le comportement de l'être féminin mais sur celui des deux sexes, puisque homme et femme sont tous deux prisonniers du modèle que l'ordre établi leur donne respectivement en exemple. En ce sens, ce roman témoigne d'une certaine évolution dans les préoccupations intellectuelles de la romancière : en englobant les deux sexes dans une même réalité d'être aliéné par l'idéologie patriarcale, F. Sagan va par la suite centrer sa réflexion davantage sur la critique de l'ordre social comme source d'aliénation *des deux sexes* que sur les mécanismes psychologiques individuels de chacun d'eux.

Il est plus facile de comprendre maintenant pourquoi Nathalie n'incrimine pas Gilles dans ces dernières paroles. Cela peut paraître contradictoire du fait

qu'elle n'a pas hésité jusque-là à le juger et à le responsabiliser face à ce qu'il est et pour ce qu'il fait, et à lui prouver, chaque fois que l'occasion se présentait, qu'il modelait son personnage par rapport à une image inauthentique de l'homme prétendument moderne et libre. Mais Nathalie comprend qu'il lui est impossible d'affirmer son intégrité dans une société qui privilégie la valeur superficielle des êtres et des actes et neutralise les efforts de tous/toutes ceux et celles qui refusent de se conformer à la norme en les privant d'une possibilité d'accomplissement en dehors de ce modèle. A ses yeux, Gilles n'est que le produit typique d'une idéologie sociale, dont la toute-puissance destructrice constitue la cible d'attaque.

Ce début de changement de trajectoire est perceptible dans ce roman, notamment grâce à l'évidente opposition réelle et symbolique entre la campagne (milieu naturel) et la ville (milieu artificiel). Le contraste ville/campagne fait traditionnellement écho à l'opposition entre culture et nature. La nature est dans ce contexte associée au féminin tandis que la culture renvoie au domaine du masculin et impose sa supériorité sur le premier.

Cette dichotomie a suscité des réactions diverses parmi les féministes. Certains/es ont critiqué l'essentialisme qui en justifie le fondement et qui sert le mythe de la supériorité masculine. Ils/elles avancent que les femmes ont longtemps été sciemment exclues de la sphère publique où se développe la culture sur la seule base de leur prétendue différence biologique et psychologique (= infériorité) et ont été reléguées dans un environnement davantage en harmonie avec leur tempérament. Il s'agit donc pour ces critiques de déconstruire cette polarité qui perpétue le bien-fondé des stéréotypes aliénateurs de l'être féminin. D'autres au contraire la revendiquent mais en inversent la hiérarchie, attribuant la supériorité au féminin. La nature devient ainsi une source d'inspiration pour la réalisation de l'être féminin, tandis que la culture symbolise les concepts et les valeurs patriarcales qui déterminent la place de la femme dans la société. Plutôt que d'ambitionner de pénétrer dans cette sphère opprimante, la femme doit la rejeter et célébrer la nature comme étant un espace à son image, en accord avec ses véritables aspirations.

Dans *Un peu de soleil dans l'eau froide*, cette opposition ne repose pas sur

une "nature" sexuelle prédéterminée. A peine arrivé de Paris, Gilles se souvient en effet du temps de son enfance lorsqu'il faisait corps avec l'environnement naturel :

Le soleil se levait à présent, il commençait à baigner la prairie et il retourna son visage dans l'herbe humide, une fois, deux fois, lentement, respirant l'odeur de la terre, essayant d'y retrouver d'une manière délibérée ce délicieux bonheur qu'il y prenait autrefois. (*SEF*, p. 43)

En même temps qu'il se détache de son masque public, il parvient à rétablir un équilibre vital en harmonie avec les rythmes de la nature et y puise les moyens de sa régénération. Garnier a su quant à lui préserver son identité dans un milieu qui bafoue les valeurs qu'il défend. F. Sagan nous suggère qu'il n'existe pas d'espace fondamentalement féminin en opposition à un autre typiquement masculin. Par contre l'espace naturel s'oppose à la ville dans la mesure où cette dernière symbolise un milieu rigide : il se définit par rapport à un ensemble de valeurs établies qui canalise le comportement de chaque individu dans un moule restrictif et aliénateur du libre arbitre de chacun/e. La rigidité des milieux de la bourgeoisie provinciale/du nouveau riche parisien, aussi différents soient-ils l'un de l'autre, les rend également aliénateurs de l'expression de l'être, féminin et masculin. Ainsi Nathalie se sent inadaptée à Limoges parce qu'elle trompe son mari et que la moralité qui prévaut dans ce milieu bourgeois condamne sévèrement l'infidélité conjugale. Gilles de son côté se sent piégé parce qu'il est fidèle à Nathalie alors que son entourage n'accorde de mérite qu'au donjuanisme : l'apparente liberté des mœurs dans ce milieu déguise en fait une autre forme tout aussi pernicieuse d'aliénation. L'opposition nature/culture (paysages champêtres/Limoges et Paris) oppose ici authenticité de l'être, quel que soit son sexe, et conditionnement social.

C'est par l'intermédiaire de l'autre que s'exprime la puissance destructrice du conditionnement social, moral et sexuel de l'être. D'où l'importance de l'isolement des amants. La nature symbolise ici l'espace en dehors d'une société qui est gouvernée, à quelque niveau social qu'on se situe, par des valeurs qui reflètent une conception matérialiste et rationaliste de l'ordre social. Elle représente le seul espace non perversi et non corrompu par les normes et les diktats de l'existence sociale moderne, et constitue de ce fait le seul endroit propice à l'expression authentique de l'être, à la régénération spirituelle et à la

redécouverte d'un moi authentique aliéné par les exigences sociales.

En ce sens *Un peu de soleil dans l'eau froide* confirme avec plus de force l'attaque déjà amorcée dans les romans précédents contre les forces motrices d'un idéal social qui a pour conséquence de mécaniser le comportement de chacun/e et de détruire la qualité des rapports humains. L'espace naturel, au même titre que l'espace clos, constituait en effet déjà le seul lieu propice à l'expression d'un moi authentique, où pouvait se ressourcer l'héroïne avant de réintégrer la facticité de son existence sociale⁽⁸⁾. Ces romans font en fait figure de précurseurs d'une tendance littéraire qui, selon Rita Felski, s'est développée dans les vingt dernières années.

Dans son livre *Beyond feminist aesthetics*⁽⁹⁾, elle consacre un chapitre à ce qu'elle nomme "The novel of self-discovery" au cours duquel elle montre comment certaines romancières de ces vingt dernières années sont parvenues à offrir une représentation de l'émancipation féminine différente, en la situant en dehors des deux schémas traditionnels⁽¹⁰⁾. Elle distingue deux types de narration : le *Bildungsroman* féministe, qui représente l'émancipation féminine par le biais d'une évolution du privé vers le public, d'une intégration sociale progressive grâce à une plus grande participation sociale, économique et politique, et le "roman de l'éveil", qu'elle définit ainsi :

what I term the "novel of awakening" is grounded in a moral and aesthetic revulsion against the very nature of contemporary social reality, which is perceived as alienating and debased. It is not social integration which is the heroine's goal, but the recovery of a qualitatively different sense of self. Some form of symbolic or literal departure from society is the precondition for the attainment of a meaningful identity, which requires a radical rupture with the heroine's past history and with established modes of perception. The voyage undertaken by the protagonist is primarily an individual and interior one which puts her in touch with a lost sense of self, although, as in the *Bildungsroman*, this quest often possesses a communal dimension.⁽¹¹⁾

Elle remarque ensuite que ce type de narration est très influencé par le romantisme, aussi bien dans ses structures que dans les thèmes qu'il développe :

The temporal structure underlying Romanticism is shaped by the myth of the Fall : the condition of humanity is perceived as a degeneration from an original state of innocence and spiritual grace. A nostalgic vision of an authentic subjectivity opposed to and subversive of the

norms and values of modern social existence is strongly in evidence in the novel of awakening, which typically contains a number of explicitly Romantic motifs.⁽¹²⁾

Ce qui différencie les romans de F. Sagan du modèle établi par R. Felski, c'est que l'héroïne saganesque parvient à retrouver son paradis perdu uniquement dans la relation amoureuse, alors que ces romans de l'éveil sont particulièrement appréciés par les féministes justement parce qu'ils rejettent le modèle traditionnel qui valorise la relation hétérosexuelle comme étant l'unique voie de la réalisation de l'être féminin : l'héroïne recherche d'autres moyens d'épanouissement, notamment dans les rapports qu'elle entretient soit avec une communauté, généralement essentiellement féminine, soit avec la nature⁽¹³⁾. Comme nous l'avons déjà souligné, F. Sagan valorise la primauté de l'amour hétérosexuel mais dénonce les restrictions que le conditionnement moral, social et sexuel impose au comportement de chacun/e et le dilemme de tout être humain qui est soit intégré s'il accepte cette aliénation collective, soit marginalisé s'il la refuse.

Dans cette perspective, la recherche de la subjectivité authentique dans l'amour est perçue non pas comme un ersatz d'auto-définition, comme l'ont proclamé les discours féministes (qui voyaient là le produit de la machination patriarcale visant à maintenir le mythe de l'infériorité de la femme), mais comme une critique impitoyable des valeurs sociales actuelles qui aliènent de façon fondamentale l'essence même des rapports humains. Cette approche s'inscrit comme étant l'unique voie vers la déconstruction de l'idéologie capitaliste patriarcale.

Certains/nés objecteront que cette conception de l'émancipation de l'être non seulement féminin mais également masculin est naïve parce qu'utopique et surtout stérile politiquement puisqu'elle ne propose aucun plan d'action concret pour mettre fin à la condition humaine actuelle. R. Felski a raison pourtant de conclure son étude en expliquant qu'on ne peut écarter cette conception psychologique et esthétique de la libération en prétextant sa nature réactionnaire ou essentialiste. Malgré ses lacunes théoriques et politiques,

as a poetic discourse it gives voice to a powerful experience of cultural dislocation. [...]

It is the Romantic feminist text, whether in the form of fiction or essayistic prose, which has expressed the most forceful condemnation of existing social values, going beyond issues of political and economic equality to renew the questioning of the very basis of contemporary ideologies of modernity and progress.⁽¹⁴⁾

Un peu de soleil dans l'eau froide exprime avec plus de précision et d'esprit critique certains thèmes déjà abordés, mais de façon moins directe, dans les six premiers romans. Il semble donc intéressant, à ce stade de notre réflexion, d'analyser le roman qui lui succéda et qui fut publié après l'émergence du mouvement féministe en France, et après que F. Sagan a exprimé sa position vis-à-vis de ses revendications dans *Des bleus à l'âme*, entre autres. Cela devrait nous conduire à déterminer l'influence éventuelle que les discours sur l'émancipation et la libération de la femme, et les attaques virulentes contre le mythe de l'amour, ont pu avoir sur sa littérature.

Un profil perdu

L'intrigue s'ouvre sur un thème familial : Josée supporte de moins en moins la jalousie obsessionnelle et pathologique de son mari Alan. Après deux semaines particulièrement pénibles, elle profite de ce que son nouvel ami Julius, homme d'affaires réputé pour son esprit redoutable, vient la chercher pour quitter définitivement le domicile conjugal, commencer une vie nouvelle et travailler. Elle s'émerveille de la "chance" qui lui permet de trouver dès le lendemain un studio et un emploi comme critique d'art dans une revue. En fait il apparaît aussitôt que Julius tire les ficelles nécessaires pour lui donner l'impression d'une liberté nouvelle alors qu'il cherche à contrôler son existence. Cette fausse situation prend fin le jour où Josée surprend une conversation téléphonique entre son employeur et Julius : elle comprend ainsi que celui-ci utilise son pouvoir pour la manipuler et acheter son amour. L'héroïne abandonne par conséquent tous ses rêves de femme libre et autonome pour aller vivre avec son amant Louis. Lors d'une dernière rencontre, elle apprend à Julius qu'elle attend un enfant de Louis et que tous deux projettent de se marier très vite. Ne pouvant accepter que sa protégée lui échappe définitivement, Julius laisse éclater sa fureur et meurt deux mois plus tard d'une crise cardiaque due à un abus d'adjuvants pharmaceutiques.

Les initiés reconnaissent le patronyme de celle qui était le personnage féminin principal des *Merveilleux nuages*, elle-même un des nombreux protagonistes de *Dans un mois, dans un an*. Alors que le dénouement des *Merveilleux nuages* laissait planer un doute quant au sort de Josée et de son époux, *Un profil perdu* apporte, quelque treize ans plus tard, la réponse qui met un point final à l'ambiguïté d'interprétation.

Un profil perdu est donc le troisième et dernier volet des aventures de Josée, et l'on ne peut s'empêcher de remarquer que chacun des trois romans offre une technique narrative différente : *Dans un mois, dans un an* est un roman du style objectif, à la manière de ce que Jean-Paul Sartre appelait "réalisme de la subjectivité sans médiation ni distance"⁽¹⁵⁾, narré à la troisième personne mais où le centre de conscience passe tour à tour d'un personnage à l'autre. *Les merveilleux nuages* est également narré à la troisième personne, mais la recherche de l'objectivité est abandonnée et le lecteur/la lectrice est fortement encouragé/e à s'identifier à l'héroïne. *Un profil perdu*, enfin, est narré à la première personne par Josée. On peut donc d'ores et déjà souligner que non seulement F. Sagan reprend pour le développer un personnage féminin, mais surtout modifie progressivement sa technique narrative pour rétrécir le champ de vision à celui d'un seul protagoniste féminin, ce qui a pour effet d'approfondir l'identité de ce personnage.

Ce n'est pas la première fois que la romancière remet en scène un personnage pour le développer dans un autre roman : *Des bleus à l'âme* présente Eléonore et Sébastien Van Milhem, les deux protagonistes principaux d'*Un château en Suède*, une pièce de théâtre créée douze ans auparavant. Ce n'est pas non plus la dernière puisque *Le lit défait* (1977) reprend plusieurs des personnages de *Dans un mois, dans un an*, en particulier ceux d'Edouard Maligrasse et de Béatrice Valmont. Il apparaît donc que dans les années soixante-dix, durant lesquelles F. Sagan ne publia que ces deux ouvrages fictifs et un roman semi-autobiographique⁽¹⁶⁾, elle ne créa pas de personnages principaux nouveaux. La réaction de la critique fut prévisible : elle en conclut aussitôt que la romancière s'essouffait et que sa paresse ou/et sa médiocrité avait/ent eu raison

de sa verve⁽¹⁷⁾. Si cette interprétation satisfaisait chez beaucoup un besoin instinctif de confirmer un *a priori* négatif, elle trahit la partialité d'un jugement superficiel.

Seule F. Sagan pourrait expliquer la raison qui l'a incitée à approfondir le personnage de Josée pour la troisième fois, et surtout à adopter un point de vue unique limité à la vision de l'héroïne. En l'absence d'explication directe, on peut toutefois rappeler ce que R. Felski remarque à propos de la fiction féministe contemporaine :

Consequently, the feminist self-discovery narrative tends to focus upon the process of psychological transformation rather than upon a detailed exploration of its social implications. In this sense, the resolution of the feminist narrative also functions as a beginning : the heroine's new self-knowledge creates a basis for future negotiation between the subject and society, the outcome of which is projected beyond the bounds of text.⁽¹⁸⁾

C'était précisément le cas pour *Dans un mois, dans un an* à la fin duquel Josée se trouvait dans une situation analogue à celle qui la caractérisait au début du roman : elle avait acquis une certaine expérience dont les conséquences étaient projetées au-delà des limites du texte. Il en allait de même pour *Les merveilleux nuages* qui se terminait sur une situation irrésolue. Il est par conséquent important de signaler que l'intrigue d'*Un profil perdu* n'est plus cyclique mais au contraire linéaire. Ce roman donne la singulière impression d'un retour à un développement romanesque typiquement traditionnel qui se conclut par le mariage de l'héroïne.

Ce n'est pas la seule singularité que dégage ce roman. Judith Graves Miller relève certains paradoxes mais se contente de les imputer à la maladresse d'écriture de la romancière :

While *Les merveilleux nuages* explores the repulsive neurotic attachment between a young Josée and her artist husband, *Un profil perdu* puts to rest Josée's story in an improbably happy fashion by marrying her off a second time to a veterinarian. This pat ending conflicts with the trajectory of the novel as a whole but does introduce a narrator whose ironic detachment (paradoxical for a first-person voice) presages that of the third-person narrator in *Le lit défait*.⁽¹⁹⁾

Un profil perdu présente en effet de nombreuses contradictions, aussi bien intratextuelles qu'extratextuelles, qui peuvent laisser la critique quelque peu perplexe. Les balayer en les mettant sur le compte de l'in vraisemblance

romanesque constitue une solution de facilité puisqu'elle évite d'en analyser le fondement et de devoir justifier la place qu'occupe ce roman dans l'oeuvre de F. Sagan.

Le personnage de Josée n'a pas radicalement évolué depuis *Les merveilleux nuages* : c'est toujours celui d'une femme intérieurement déchirée par le doute, l'incertitude et l'inaction. Un sentiment de culpabilité permanente envers elle-même et les autres s'exprime avec toujours autant d'impuissance à y remédier. L'attentisme, le rejet des responsabilités, la dualité de l'être, la mauvaise conscience sont ces mêmes traits de caractère qui empêchent Josée de trouver sa place dans une société conformiste.⁽²⁰⁾ Ces premiers éléments de l'intrigue laissent présager un développement plus ou moins conforme à celui auquel nous avait habitués les premiers romans de F. Sagan.

Tout d'abord enthousiasmée par son nouveau mode de vie, Josée ne se rend d'abord pas compte qu'il n'est en fait qu'un ersatz de bonheur, et que son travail et la présence permanente d'amis/es ou prétendus/es tels/telles ne lui procure qu'un équilibre psychologique superficiel et factice. Libérée de l'emprise physique et psychologique de son mari, Josée parvient peu à peu à reconstruire ce qu'elle tient momentanément pour une vie stable et enrichissante de femme libre et indépendante. Elle investit beaucoup de son temps et de son énergie à essayer de se conformer à cette image devenue mythique de la femme dite "moderne" :

Je me sentais désormais une de ces femmes de tête comme on en voit dans les hebdomadaires féminins, ces femmes qui, miraculeusement dépourvues de nerfs, assurent avec maestria le bonheur de leur époux, de leurs enfants, de leur patron et de leur concierge. (PP. p. 44)

On se doit de noter le scepticisme qui caractérise cette perception de la femme moderne telle que la renvoyaient les premiers discours d'émancipation féminine. Il ressort que la femme financièrement et émotionnellement indépendante est un mythe aussi aliénateur que celui de l'ange ou du démon, ou que celui qui définit le comportement masculin. Josée-narratrice⁽²¹⁾ ne peut en effet s'empêcher de porter un regard ironique sur celle qui a pu croire trouver le bonheur en se transformant en femme libérée :

je me découvris soudain débrouillarde, indépendante, et parfaitement libre. A ma décharge, il faut dire que j'étais née très naïve et que je l'étais restée. (PP. p. 44)

Cette technique de la double perspective narrative avait contribué à l'originalité de *Bonjour Tristesse*, roman dans lequel le recul lucide et sagace de Cécile remplaçait celui empreint d'ironie de Josée, procédé qui dans les deux cas permet au lecteur/à la lectrice d'anticiper sur un dénouement pressenti.

L'anticipation d'une intrigue typiquement saganesque semble se confirmer lorsque Josée rencontre Louis. C'est une fois de plus l'amour qui va donner à l'héroïne la possibilité de se définir non pas tant socialement qu'individuellement, puisque Josée ne se préoccupe en réalité guère de bénéficier d'un éventuel statut social qui lui permettrait d'être intégrée à un ordre social qu'elle ne reconnaît pas. La trame est fidèle au schéma habituel et ne prépare en aucune façon le lecteur/la lectrice à un dénouement radicalement différent des autres romans. En effet, le personnage de Louis Dalet n'est qu'esquissé et joue un rôle secondaire. Comme tous les amants précédents, malgré l'évidente attirance qu'il provoque chez l'héroïne, il apparaît à deux reprises sous les traits de ce regard extérieur qui cherche à emprisonner Josée dans un rôle qui ne lui convient pas, notamment lorsqu'elle lui apprend que Julius se propose de financer la revue qui l'emploie :

Comme au bar du *Pont Royal*, je découvrais en Louis l'ennemi, le juge, le puritain, je ne découvrais plus en lui mon bel amour. (PP. p. 137)

Ces épisodes, de plus en plus fréquents au fur et à mesure que se déroule l'intrigue, sont habituellement les signes annonciateurs de la rupture prochaine et rien n'indique qu'il puisse en être autrement dans *Un profil perdu*.

Il est par conséquent surprenant qu'ils ne constituent plus ici un obstacle à l'accomplissement de soi dans l'amour, mais au contraire une étape surmontable qui y mène. Jusqu'à présent en effet, la relation amoureuse ne demeurait qu'un instrument de bonheur aussi unique qu'éphémère. Or, *Un profil perdu* présente une conception du bonheur dans l'amour inédite dans le registre de F. Sagan, et également unique au sein de son oeuvre. Contrairement aux romans déjà étudiés, la narratrice donne ici libre cours à son élan de sentimentalité auquel elle ne fixe aucune limite ni condition qui pourraient venir assombrir ses horizons.

Mais l'innovation tient bien entendu au dénouement puisque pour la première fois, l'héroïne choisit de son plein gré et sans arrière-pensée de se marier et d'avoir un enfant, alors que toutes les autres refusaient jusque-là d'emprisonner leur liberté dans le rôle d'épouse⁽²²⁾ et de mère. Le passage au cours duquel Josée se représente cette éventualité peut en effet surprendre de la part de F. Sagan :

C'était bien la première fois au cours de ma vie aventureuse qu'une telle éventualité me semblait souhaitable. Je vivrais dans une maison avec Louis, le chien, l'enfant. Je deviendrais la meilleure critique d'art de Paris. Nous élèverions des pur-sang dans le jardin. Ce serait le happy end d'une vie d'orages, de chasses, de fuites. Je changerais enfin de rôle : je ne serais plus le gibier traqué par un chasseur frénétique, je serais la forêt profonde et familière où viendraient se réfugier, se nourrir et se désaltérer des animaux dociles et bien-aimés, mon compagnon, mon enfant et mes bêtes. Je ne passerais plus de saccage en saccage, de déchirement en déchirement, je serais la clairière ensoleillée et la rivière où les miens viendraient boire sans retenue le lait de l'humaine tendresse. Et il me semblait que cette dernière aventure serait plus dangereuse encore que les autres, parce que, pour une fois, je ne pouvais en imaginer la conclusion. (PP. p. 147)

Dans les toutes dernières pages d'*Un profil perdu*, la romancière semble en effet exploiter tous les artifices de l'idylle traditionnelle qui a inspiré tant de critiques négatives parmi la quasi majorité des féministes⁽²³⁾. Prise dans le dilemme entre la découverte d'un moi indépendant et l'amour, Josée, après avoir pris conscience de sa vanité de croire que sa nouvelle vie de célibataire indépendante pouvait lui procurer le bonheur, abandonne tout projet d'autonomie pour investir toutes les ressources de son être à préserver l'amour qui l'unit à Louis. Elle tourne définitivement le dos à "l'image de la jeune femme intelligente, sensible et cultivée" qu'elle contemple désormais "amèrement, désespérément" (PP. p. 150) pour se consacrer entièrement à ses préoccupations domestiques.

Considéré séparément, *Un profil perdu* peut par conséquent sembler inadéquat : si le style Sagan, la petite musique, comme se plaît à l'appeler la critique, demeure intacte, le schéma romanesque, traditionnel tout au long de la majeure partie du roman, subit au tout dernier moment des modifications suffisamment importantes pour que l'on tente d'en analyser la raison d'être.

Il serait facile d'en conclure que ce roman constitue une preuve irréfutable

d'anti-féminisme puisqu'il semble reproduire fidèlement pour le justifier le mythe de la femme qui peut seulement s'accomplir sous une aile masculine. C'est sans doute pour cette raison que J. Graves Miller lui accorde peu de crédibilité, et il peut être tentant tout d'abord de se rallier à cette opinion. Une lecture attentive nous amène cependant à réviser quelque peu ce jugement hâtif.

Il est établi que cette fin optimiste relève de la contradiction compte tenu du contexte intratextuel, puisque l'intrigue est conforme au schéma saganesque, et extratextuel puisqu'aucun des romans postérieurs ne reproduira ce type de dénouement désormais assimilé à une politique anti-féministe. L'oeuvre ultérieure de F. Sagan ne témoigne pas d'un revirement radical de la conception des rapports humains entre les deux sexes et tout porte par conséquent à chercher l'origine de cette intrigue d'exception dans un désir de réagir contre l'émergence de certains discours féministes qui, involontairement ou pas, contribuaient à instaurer un climat de méfiance et d'hostilité entre les deux sexes.

Dans *Des bleus à l'âme*, F. Sagan déplore les effets dévastateurs que de tels discours entraînent sur l'harmonie des rapports humains :

Que cette manie de s'exprimer en généralités est excédante ! Ce n'est pas l'homme avec lequel on vit qui décidera du salaire "égal", pas plus que ce n'est lui qui décidera du nombre d'enfants que nous aurons envie d'avoir, pas plus que ce n'est lui qui représente le symbole de cette fameuse lutte homme-femme dont on nous rebat les oreilles. Il est trop facile, à ce sujet, d'évoquer des ridicules et Dieu sait qu'il y en a, et des deux côtés, mais il me paraît fâcheux, stupide plus exactement, qu'à la faveur de certaines théories, donc d'abstractions, deux personnes jusque-là liées dans le concret en arrivent à des discussions complètement hors de propos et sans vie. (BA. pp. 96-97)

avant de préciser :

Je n'ai jamais pensé que cette notion d'égalité des sexes puisse être valable : en dehors naturellement du salaire des gens et des discriminations, pour ainsi dire raciales, qui existent et existeront, je le crains, longtemps encore entre eux. Si l'on admet que tout rapport humain est basé sur une inégalité fondamentale - inégalité asexuée, au demeurant, et qui est résumée je crois, de la manière la plus précise et la plus féroce par Huxley : "En amour, il y en a toujours un qui aime et l'autre qui se laisse aimer", et si l'on admet cette cruelle mais inéluctable vérité, on devrait comprendre que ce n'est pas cette inégalité des sexes qui est la vraie question. Et c'est là où plein de femmes intelligentes et de bonne foi se laissent prendre. (BA. pp. 97-98)

Il est clair qu'au début des années soixante-dix F. Sagan ne partageait pas les idées proclamées par les féministes sur l'égalité des sexes, et encore moins celles qui faisaient systématiquement de l'Homme le bourreau et de la Femme la victime, englobant sous l'étiquette de ces deux sexes un tout monolithique qui n'accorde à chacun/e aucune individualité psychologique et sociale.

L'hypothèse selon laquelle F. Sagan s'attacherait dans ce roman à réhabiliter le masculin à une époque où il faisait figure d'accusé se confirme lorsqu'on rappelle ces propos :

[...] autant je déteste l'ostentation virile de certains hommes qui, il faut bien le reconnaître, ennuient généralement les femmes (aussi bien la nuit que le jour), autant je dois dire que, parfois, surtout ces temps-ci, cette petite plainte tendre et ahurie de certains hommes commence à me faire de la peine. (BA. p. 96)

A la lueur de ces remarques, il ne semble pas sans fondement de suggérer que la romancière a voulu affirmer la possibilité d'un rapport homme-femme basé sur le respect de la différence et la reconnaissance mutuelle. Il ne s'agit pas pour autant de réhabiliter l'image traditionnelle du couple hétérosexuel au sein duquel chacun des deux sexes occupe une place bien déterminée et immuable. Il suffit pour le démontrer d'étudier de plus près les trois types de masculinité présents dans ce texte, à l'image de Louis Dalet, de son frère Didier et de Julius A. Cram.

Louis est l'un des rares amants de l'univers romanesque de F. Sagan à évoluer à son avantage. Lorsque Josée le rencontre, elle se vexe de voir qu'il l'étiquette aussitôt à tort maîtresse de Julius ; elle lui reproche d'avoir recours à une représentation *a priori* de la femme-objet, propriété d'un homme et sans aucun doute uniquement intéressée par l'appât du gain. Cet épisode montre l'iniquité des différentes perceptions masculines de l'être féminin outrageusement schématisées. Nous constaterons pourtant que la romancière ne considère pas que ces représentations réductrices constituent un réflexe typiquement et exclusivement masculin puisque Josée adopte la même attitude envers Julius.

Le personnage de Louis va progressivement être présenté sous un angle de plus en plus sympathique, dès lors qu'il avoue tout d'abord la fausseté de son jugement initial. Lorsque Josée l'informerait du financement de la revue proposé

par Julius, sa réaction initiale trahit un sentiment de fierté virile outragée qui se transforme par la suite en tolérance et respect, rendant ainsi possible l'établissement d'une relation au sein de laquelle chacun peut exprimer son identité dans le respect de la différence. Au fur et à mesure que se déroule l'intrigue, Louis affirme l'image d'une masculinité saine et attirante, c'est-à-dire dépourvue de tous ses aspects négatifs (fierté virile, autoritarisme, sentiment de supériorité, domination, etc.) et se place sur un pied d'égalité avec l'héroïne sans devenir son "égal", au sens où le définissaient les féministes d'alors.

Il faut ajouter que cette masculinité se définit en marge du modèle qui prédomine dans la sphère sociale : Louis s'est volontairement démarqué du modèle établi lorsqu'il a choisi de quitter Paris pour s'installer à la campagne et s'occuper d'animaux. Cette retraite délibérée vers la nature représente une mise à distance d'un milieu qui symbolise les valeurs dominantes d'une société moralement corrompue qu'il critique sévèrement :

- Quand mes parents sont morts, en nous laissant une grosse affaire de meubles, j'ai décidé de laisser Didier s'en occuper, tant sur le plan publicitaire que commercial. J'avais fait des études de vétérinaire et j'ai filé en Sologne, où je vis mieux. Didier aime assez Paris, les galeries, les expositions et tous ces gens que je ne peux supporter.

- Que leur reprochez-vous ?

- Rien de précis. Ils sont morts. Ils ne vivent qu'en fonction de leur fortune, de leur personnage et je les crois dangereux. Leur fréquentation rend prisonnier et triste.

- On n'est prisonnier que si l'on dépend d'eux, dis-je.

- On dépend toujours des gens avec qui l'on vit.

(PP. pp. 113-114)

On retrouve ici le thème de l'environnement naturel propice à la redécouverte de l'être authentique qui s'oppose à l'environnement parisien gouverné par la prédominance des rôles sociaux et sexuels préétablis.

Le personnage de Didier Dalet fait écho à Garnier dans *Un peu de soleil dans l'eau froide*. Tous deux affichent une masculinité aux antipodes du modèle patriarcal. Josée le décrit ainsi :

Il éclata de rire. Il avait un rire charmant, enfantin, il avait des yeux tendres. Je déplorai une fois de plus que le destin ne l'ait pas jeté vers les femmes. Il était plein de tact, de tendresse, de fragilité. Il était mon ami. (PP. p. 62)

Comme Garnier, Didier représente un comportement masculin qui préfère se démarquer du modèle patriarcal, volontairement ou pas, afin de garder une certaine intégrité. Toujours doux, tendres, attentionnés, sans aucune prétention machiste ou/et dominatrice, souvent marginalisés à cause de leur sexualité non-conformiste⁽²⁴⁾, ces personnages masculins servent à montrer qu'"on ne naît pas homme, on le devient", pour reprendre ce célèbre postulat de S. de Beauvoir, et offrent une image plus favorable de la masculinité, celle qui échappe aux lois patriarcales et qui dans sa nature se rapproche tant de la spécificité féminine.

Face à ces deux hommes qui sont parvenus à établir un équilibre de vie en fonction de leurs véritables ambitions, Julius A. Cram représente le type même de l'individu prisonnier de l'image de l'homme qui a "réussi". Au début de leur relation, Josée ne se pose pas trop de questions sur son identité : elle se borne à voir en lui l'homme mentalement stable, socialement puissant et très maître de lui-même. C'est en effet cette façade que Julius s'est efforcé d'imposer dans son entourage privé et professionnel. Pourtant, de nombreux indices, dévoilés par le récit des événements, signalent une nature intérieure différente de celle qu'il veut bien afficher. Le passage où Julius parle timidement à Josée de sa passion déçue pour une jeune aristocrate anglaise (*PP.* pp. 17-18) indique que le personnage social refoule certaines caractéristiques de son être pour s'identifier au mythe de l'homme psychologiquement et socialement indestructible.

D'autres incidents révèlent l'aveuglement de l'héroïne⁽²⁵⁾ qui agit envers Julius de la même façon que Louis agira par la suite envers elle et qui l'irritera tant : elle fait appel à un ensemble de stéréotypes socialement construits pour définir le personnage du "requin de la finance" et écarte tout signe d'une autre réalité si elle ne coïncide pas avec ce portrait-robot. L'épisode de Nassau révèle la faille qui va peu à peu permettre à Josée de prendre conscience de la facticité de cette représentation qu'elle peut se faire du personnage, et par là même du bonheur. C'est tout d'abord en se formulant ce sentiment de vide qu'aucune richesse matérielle ne peut combler qu'elle entrevoit la raison et l'origine de sa déroute, lorsque la réalisation du rêve du bonheur paradisiaque, celui qu'on implante dans l'imaginaire collectif et qu'on entretient par des images alléchantes,

laisse un arrière-goût de défaite :

La plage de Nassau était blanche et belle, le soleil était chaud et l'eau transparente et tiède. Je me répétais tout cela comme une incantation, allongée dans un hamac et essayant de croire à ce que je voyais. Je n'y parvenais pas. Je n'éprouvais nul bonheur, même physique, à l'addition de tous ces biens. Depuis trois jours que j'étais là, une espèce de bête insidieuse trotait dans mon cerveau et me répétait "Que fais-tu là ? A quoi bon ? Tu es seule." Pourtant j'avais connu parfois, et seule justement, de ces moments de bonheur extravagants, presque métaphysiques, où l'on découvre tout à coup dans un éclair éblouissant et concret que la vie est une chose superbe, qu'elle est justifiée complètement, irrémédiablement, en cette seconde précise, par le simple fait d'exister. Mes autres bonheurs avaient été des bonheurs partagés et il semblait bien qu'ils avaient été les plus nombreux ; comme si, pour découvrir, pour capter cette molécule infime du bonheur, un microscope sentimental formé par la conjonction de deux regards était indispensable. (PP. p. 89)

Sa solitude mentale est ensuite redoublée par l'évidente fragilité psychologique de celui qui symbolisait jusqu'alors le bien-être salvateur. Sa réaction face à la "boulimie pharmaceutique" de Julius ne peut que la conforter dans son désir de remettre en cause les valeurs abstraites et captieuses qui régissent son nouveau mode de vie :

Je m'étonnais. Julius, l'invulnérable et puissant homme d'affaires avait besoin d'être tranquilisé ? Mon protecteur était lui-même avide de protection ? C'était le monde renversé. [...] c'était le premier signe de déséquilibre qu'il présentait et cela m'effraya. (PP. p. 90)

Cette première manifestation de la difficulté d'être de Julius va en amener d'autres qui découvrent le vide immense dans l'existence de ce personnage apparemment si comblé, vide dû à un sentiment de *totale* indépendance, ce qui fait prendre conscience à Josée que :

La dépendance, comme son contraire, devait être un besoin fondamental chez tout être humain. (PP. p. 93)

avant que Julius ne lui avoue enfin que l'accumulation de sa fortune et la consolidation de sa situation sociale n'ont jamais réussi à combler sa solitude émotionnelle (PP. p. 94). Pour Josée comme pour Julius, la sécurité matérielle et le respect dû à la réussite sociale sont insuffisants à satisfaire ce besoin fondamental : aimer et être aimé/e. Mais alors que le personnage masculin refuse

de redéfinir son être en fonction de cette évidence, l'héroïne n'hésite pas à agir en accord avec ses véritables aspirations.⁽²⁶⁾

Cet épisode illustre fidèlement cette conviction de F. Sagan selon laquelle l'indépendance financière n'est pas synonyme de libération de l'être, quel que soit son sexe, et que la solitude, le besoin de dépendance émotionnelle, ne sont pas plus liés à la situation économique d'un être humain, qu'à son sexe, mais sont les caractéristiques psychologiques fondamentales de la condition humaine, qu'elle soit masculine ou féminine.

Le comportement de Julius envers Josée met en évidence cette impression de manque qu'il tente désespérément de combler. Il a en effet recours aux machinations les plus sordides pour s'assurer l'amitié, en attendant l'amour, de sa protégée. Il utilise sa position sociale et sa situation financière pour "acheter" indirectement la présence affective de cette jeune femme et la met au service de ses sentiments. Le ridicule de son attitude, dans la dernière scène du roman, à la limite de la crise de démence, traduit tout le désarroi de cet homme si riche, si puissant mais surtout si seul.

Ce personnage, aussi antipathique puisse-t-il paraître dans sa manie de manipuler les autres et leurs sentiments pour pouvoir contrôler leurs moindres réactions, n'en demeure pas moins un des personnages masculins les plus désespérés de l'œuvre de F. Sagan, ainsi qu'un des rares qui éveillent finalement plus de pitié que d'aversion. Malgré les quelques paroles d'indulgence qui closent le roman, il faut noter que cette victime de l'aliénation sociale disparaît au profit d'un homme qui est parvenu à trouver un équilibre masculin en marge de l'idéologie dominante. Ceci nous amène par conséquent à préciser que plutôt que d'attaquer le concept de masculinité en général, comme avait tendance à le faire l'ensemble des féministes de cette époque, la romancière s'attache à en dénoncer certaines représentations fabriquées par le conditionnement social et à en déconstruire la justification en présentant des figures de masculinité qui se différencient de celle mythique imposée par la culture dominante.

Il nous reste maintenant à tenter d'interpréter le dénouement extraordinaire d'*Un profil perdu*. Il est peu probable qu'il reflète une reconversion morale qui

aurait conduit la romancière à reconsidérer entièrement sa théorie sur les rapports amoureux puisque, comme nous l'avons déjà annoncé, les romans ultérieurs ne témoignent pas d'un tel bouleversement idéologique. Il est par contre possible de soutenir l'hypothèse selon laquelle F. Sagan a privilégié la réalisation de soi dans l'échange amoureux afin de se poser en réaction contre un courant de pensée alors en vogue.

Le lecteur/la lectrice est en effet amené/e à adopter une attitude de méfiance vis-à-vis de cette fin heureuse : bien que la narratrice s'attarde plus que d'habitude à décrire sa réaction amoureuse, elle demeure très évasive quant à la représentation concrète de son futur rôle de mère et d'épouse. Il faut noter à ce propos l'emploi du conditionnel dans le passage ci-dessus cité au cours duquel elle invoque toute une série d'images de la maternité qui relèvent plus de la reproduction d'un idéal chimérique que de l'anticipation d'un avenir probable.

De plus, la narratrice, qui tout au long du récit intervient rarement mais régulièrement en son propre nom pour poser un regard présent sur les événements passés qu'elle relate, n'informe pas le lecteur/la lectrice de l'évolution de sa relation avec Louis, qui semble par conséquent avoir été évincé du récit. Le dernier paragraphe du roman est consacré à une réflexion sur le malentendu qui a été à la base des rapports entre Josée et Julius. Le portrait psychologique et social de ce personnage masculin semble de ce fait éclipser quelque peu le sort personnel de l'héroïne. Il apparaît donc que l'évolution de Josée, mère, épouse et amoureuse de Louis, ne constitue pas un élément essentiel de l'intrigue.

Alors que les premiers romans de Françoise Sagan pouvaient être appréhendés comme précurseurs dans la représentation qu'ils offraient de la femme et de son identité sexuelle, morale et sociale, l'émergence du mouvement féministe en France après 1968 s'est traduite dans sa littérature par l'expression de sa réserve sceptique vis-à-vis de certaines revendications qu'elle jugeait inadéquates à l'amélioration des rapports humains. *Un profil perdu*, dont l'intrigue apparaît être plus provocatrice que novatrice, exprime clairement cette prise de distance. Il fait néanmoins davantage figure de transition dans l'ensemble de l'oeuvre de F. Sagan. Les romans ultérieurs s'écartent en effet du ressort typique de l'intrigue qui faisait jusque-là l'originalité de son art romanesque. L'étude

purement psychologique des interactions amoureuses est relégué au second plan pour privilégier la satire sociale.

La critique de l'organisation sociale apparaît déjà à cette époque dans les textes autobiographiques ainsi que dans les romans comiques, où le ton ironique de la narratrice manifeste une intention subversive fondamentale. C'est donc sur ces deux modes d'écriture qu'il faut maintenant porter notre attention.

Chapitre V :

Les écrits autobiographiques

Quatre ouvrages que l'on peut considérer autobiographiques furent publiés entre 1954 et 1984 : *Toxique* (1964), *Des bleus à l'âme* (1972), *Réponses* (1974) et *Avec mon meilleur souvenir* (1984).

Les trois premiers se succédèrent plutôt rapidement entre 1964 et 1974. Ces dix années correspondent également à une période difficile dans la vie de la romancière. *Toxique* et *Des bleus à l'âme* nous apprendront qu'elle traversait alors une crise personnelle assez grave. Sans qu'il soit possible d'en déterminer la cause exacte, la lecture de ces deux textes révèle cependant qu'en plus de divers problèmes personnels, le refus de la critique de prendre sa littérature au sérieux joua un rôle non négligeable dans l'aggravation de ce malaise.

Depuis *Bonjour Tristesse*, F. Sagan avait toujours été placée dans une position d'auto-justification. Accablée de conseils à la sortie de chaque nouveau roman, on a pu voir pourtant que la romancière demeura stoïque et suivit simplement sa propre intuition sans se soucier réellement de savoir si son prochain roman plairait ou non à la critique, ni prendre en compte les recommandations de ses admirateurs ou de ses détracteurs. Cette détermination

franche à rester fidèle à elle-même ne signifie pas pour autant qu'elle était insensible aux accusations qui lui déniaient le statut d'écrivaine. Nous allons pouvoir constater au contraire que ses textes autobiographiques remplissent une fonction essentielle : assurer un espace à une femme qui se voit contrainte par les pressions morales et sociales d'affirmer sa valeur personnelle et artistique dans un milieu encore largement dominé par la perspective masculine.

Chacun de ces quatre ouvrages joue un rôle important dans la carrière littéraire de F. Sagan. La diversité de leur forme nous oblige avant tout à les situer par rapport au genre autobiographique. Il apparaît par conséquent nécessaire de présenter tout d'abord un bref synopsis des diverses approches jusqu'alors avancées pour définir et interpréter l'autobiographie. Ce support théorique nous permettra par la suite de déterminer le rôle essentiel que F. Sagan assigne à ses écrits autobiographiques avant d'élargir notre champ d'analyse et de tenter de les replacer dans un contexte plus spécifique à la réalité de l'écrivaine.

Approches théoriques :

The first autobiography was written by a gentleman named W.P. Scargill ; it was published in 1834 and was called *The autobiography of a dissenting Minister*. Or perhaps the first autobiography was written by Jean-Jacques Rousseau in the 1760s (but he called it his *Confessions*) ; or by Michel de Montaigne in the latter half of the sixteenth century (but he called it *Essays*) ; or by St. Augustine at the turn of the fourth-fifth century A.D. (but he called it his *Confessions*) ; or by Plato in the fourth century B.C. (but he wrote it as a letter, which we know as the seventh epistle) ; or... and so on.⁽¹⁾

Ces spéculations illustrent bien la difficulté de définir le genre autobiographique qui continue aujourd'hui de soulever de nombreuses questions. Aussi fondamentale semble-elle, cette problématique est néanmoins le résultat de recherches récentes. Jusqu'à la première moitié de ce siècle, l'autobiographie recouvrait une grande variété d'écrits (lettres, confessions, mémoires, chroniques, journaux intimes, souvenirs, essais) et était reléguée en marge de la Littérature. Sidonie Smith résume pertinemment les préjugés qui la marginalisaient lorsqu'elle rappelle que l'autobiographie était considérée par les maîtres à penser de l'époque

as a kind of flawed biography at worst, and at best a historiographical document capable of capturing the essence of a nation or the spirit of an age.⁽²⁾

Il semble qu'ils recherchaient avant tout à travers le récit la moralité de l'auteur/e en se concentrant quasi exclusivement sur le contenu du texte et sur son rapport avec son créateur/sa créatrice. Le style n'était pas considéré comme matière à réflexion, peut-être, comme le suggère J. Olney, parce que ce genre n'était soumis à aucune contrainte esthétique ou structurale⁽³⁾.

Ce n'est qu'après la deuxième guerre mondiale qu'une attention nouvelle se porta sur une tradition bizarrement ignorée durant des siècles⁽⁴⁾. Après avoir tenté d'établir l'origine d'une conscience autobiographique moderne (généralement attribuée à J-J. Rousseau qui, avec ses *Confessions*, inaugura l'ère du "moi" littéraire), les critiques entreprirent de définir ce genre assez flou. L'impossibilité de formuler une définition prescriptive les amenèrent à réorienter leurs recherches pour explorer les problèmes plus spécifiquement liés à l'établissement d'une distinction entre autobiographie et fiction. Considéré comme un grand spécialiste en la matière, Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme étant un "pacte", un "contrat de lecture", un

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.⁽⁵⁾

Selon lui, un texte peut recevoir l'appellation autobiographique uniquement si le narrateur/la narratrice affirme explicitement son identité commune avec l'auteur/e. C'est par conséquent un texte référentiel qui renvoie au "réel".⁽⁶⁾

C'est au moment où les critiques s'interrogeaient sur la validité de cette approche que certaines de leurs consœurs se penchèrent sur ce genre pour s'apercevoir que ce mode d'écriture a toujours été particulièrement privilégié par les femmes et que leurs contributions dans ce domaine ne devraient plus être ignorées. Elles semblaient d'accord sur trois points : les autobiographes femmes, comme les romancières, ont été quasiment ignorées par la critique. Les théories qui gouvernent ce genre sont exclusivement basées sur l'analyse d'oeuvres

masculines, alors que la production dans son ensemble compte une très forte participation féminine. Il n'est par conséquent pas surprenant de constater que les autobiographies féminines, confrontées à des critères d'évaluations masculins, ont toujours été jugées inintéressantes et de qualité inférieure. Les théories critiques masculines, qu'elles s'apparentent à la tendance ancienne ou moderne, affichent une attitude partielle vis-à-vis du sexe de l'autobiographe.

L'"ancienne" critique considérait l'autobiographe masculin naturellement supérieur à son homologue féminin puisque seul l'homme était censé posséder l'intelligence nécessaire pour donner au récit de sa vie une portée historique, sociologique, psychologique et intellectuelle susceptible d'éveiller l'intérêt d'autrui et d'éclairer la connaissance de l'être humain, mâle par excellence. A moins que "son histoire" n'apportât un support indispensable à la compréhension d'une oeuvre (masculine) déjà reconnue. L'autobiographie féminine se distinguait singulièrement de ce modèle en focalisant son contenu sur une expérience privée, donc insignifiante aux yeux de tous. On en revient ici au problème du double standard et de l'attitude de la critique traditionnelle envers un texte, déterminée par la connaissance qu'elle a du sexe de l'auteur/e. Estelle C. Jelinek résume bien cette dualité lorsqu'elle écrit que l'autobiographie d'une expérience masculine était généralement décrite en termes d'héroïsme extraordinaire, tels qu'aliénation, initiation, virilité, apothéose, transformation, culpabilité, crises d'identité et voyages symboliques, tandis que celle des femmes s'évaluait en termes nettement plus conventionnels : chagrin d'amour, colère, solitude, maternité, humilité, confusion et abnégation.⁽⁷⁾ La critique autobiographique, n'ayant tenu compte d'aucune de ces caractéristiques féminines dans l'élaboration de ses théories du genre, exclut de ce même genre toutes les écrivaines qui ne se conforment point au modèle masculin.

Quant à la "nouvelle" critique, qui vantait l'objectivité de son approche envers les écrivaines en proclamant la mort de l'auteur/e, elle fut accusée d'inverser le problème sans toutefois le résoudre. E. Showalter résume ainsi la principale objection que l'on peut adresser à cette scientificité littéraire :

it is not surprising that formalist-structuralist critics have evaded the issue of sexual identity entirely, or dismissed it as irrelevant and

subjective. Finding it difficult to think intelligently about women writers, academic criticism has often overcompensated by desexing them.⁽⁸⁾

E. Jelinek constate que, dans le fond comme dans la forme, les récits autobiographiques de femmes ne coïncident généralement pas avec les standards critiques⁽⁹⁾. Alors qu'il est convenu qu'une "bonne" autobiographie doit présenter l'auteur/e dans un contexte social et historique afin de révéler sa prise sur le monde extérieur, les récits féminins se concentrent davantage sur la vie privée, sur les personnes du proche entourage. L'intention autobiographique diffère également selon le sexe : on retrouve en effet chez de nombreux hommes un désir de projeter l'image d'une réussite sociale et professionnelle. Au contraire la majorité des femmes se caractérise par un besoin d'expliquer et de comprendre leur existence, d'affirmer la valeur de leur être et d'en rechercher l'authenticité.

En ce qui concerne la forme, il est communément admis que l'autobiographe doit consciencieusement reconstruire sa vie afin qu'elle apparaisse dans son unité, et ceci en suivant son déroulement chronologique. Le récit autobiographique féminin est rarement linéaire mais se présente souvent sous une forme fragmentée, en apparence décousue, ou alors organisé autour de chapitres indépendants, non reliés les uns aux autres. Alors que les hommes choisissent plus instinctivement le récit autobiographique traditionnel pour raconter leur expérience, les femmes préfèrent souvent le journal et ses dérivés.⁽¹⁰⁾

L'article de Susan Stanford Friedman, intitulé "Women's autobiographical selves : theory and practice"⁽¹¹⁾, offre une lecture originale des autobiographies féminines. Tout en saluant l'indéniable apport des travaux de spécialistes reconnus, cette critique met en garde contre le concept individualiste du moi autobiographique sur lequel reposent leurs théories et tente de fournir une explication à ces différences d'écriture dans le but d'invalidier les attaques contre la spécificité féminine.

Se plaçant dans une perspective psychanalytique, Friedman s'appuie sur la complémentarité des ouvrages de Sheila Rowbotham *Woman's consciousness, man's world*⁽¹²⁾ et de Nancy Chodorow *The reproduction of mothering : psychoanalysis and the sociology of gender*⁽¹³⁾, pour démontrer qu'à la lueur de leurs recherches, il n'est pas surprenant de trouver dans les textes

autobiographiques féminins une conscience du moi bien différente de celle qui sert de modèle. Plutôt que de l'écarter sous prétexte qu'elle diverge de ce modèle, la critique doit au contraire s'efforcer d'en interpréter l'existence :

Although women often do not situate the self in Rowbotham's overtly political context, their awareness of group identity as it intersects with individual identity is pervasive. Instead of seeing themselves as solely unique, women often explore their sense of shared identity with other women, an aspect of identity that exists in tension with a sense of their own uniqueness. Although few women autobiographers express a fully psychoanalytic model of the self's development, Chodorow's concept of women's fluid ego boundaries and the importance of mother-daughter relationships is useful in understanding the unfolding self in women's writing.⁽¹⁴⁾

Toutes ces données théoriques constituent un terrain de base essentiel à l'exploration des ouvrages autobiographiques de F. Sagan, et nous aurons bien entendu l'occasion d'en explorer le potentiel analytique plus en détail au cours de ce chapitre. Aucun de ces quatre textes n'entre dans le schéma qu'E. Jelinek assimile à une tendance d'écriture plus typiquement masculine. Ils se situent en dehors de cet archétype, et leurs caractéristiques distinctives les renvoient dans cette catégorie commodément mais abusivement appelée féminine, gravitant à la périphérie du modèle sans parvenir à en égaler la valeur.

L'analyse de chacun d'eux permettra de démontrer que, bien qu'exprimé sous diverses formes et à divers degrés, ils tendent tous vers un objectif commun essentiellement déterminé par un sentiment de frustration et un élan de protestation envers les "lois" tacites qui régissent l'ordre social en général et les institutions littéraires en particulier.

Toxique

Toxique parut en 1964, alors qu'il avait été rédigé sept ans auparavant. Dans une brève présentation du texte, F. Sagan ne laisse aucun doute sur sa nature autobiographique lorsqu'elle signe les quelques phrases qui résument les circonstances réelles justifiant l'existence de ce document :

En été 57, après un accident de voiture, je fus, durant trois mois la proie de douleurs suffisamment désagréables pour que l'on me donnât quotidiennement un succédané de la morphine appelé le "875" - (Palfium). Au bout de ces trois mois, j'étais suffisamment intoxiquée pour qu'un séjour dans une clinique spécialisée s'imposât. Ce fut un séjour rapide, mais au cours duquel j'écrivis ce journal que j'ai retrouvé l'autre jour. (T. page de garde)

La situation personnelle de l'auteure joue un rôle essentiel dans la compréhension et l'interprétation de *Toxique*, même si elle ne peut en aucun cas en dicter une lecture prescriptive⁽¹⁵⁾. Comme le remarque justement les membres du Personal Narratives Group :

Context is not a script. Rather, it is a dynamic process through which the individual simultaneously shapes and is shaped by her environment. Similarly, an analysis of context, which emphasizes these dynamic processes, is an interpretative strategy which is both diachronic and synchronic.⁽¹⁶⁾

Le 14 Avril 1957, F. Sagan eut un très grave accident de voiture⁽¹⁷⁾. S'ensuivit une longue convalescence au cours de laquelle elle souffrit atrocement d'une polynévrite (inflammation des nerfs). Pour la soulager, son médecin lui prescrivit un dérivé de morphine qui la laissa très rapidement dans un état de dépendance. La malade choisit d'entrer à la clinique du Dr. Morrel pour y suivre une cure de désintoxication. La méthode pratiquée dans cet établissement consistait à donner aux patients/tes la douloureuse responsabilité de déterminer eux/elles-mêmes la fréquence de la prise de "Palfium". C'est durant ce court mais pénible séjour (9 jours) que l'écrivaine rédigea diverses réflexions que lui inspirait cette expérience nouvelle.

Le texte se présente sous la forme d'un journal écrit à la première personne dont il est possible de penser qu'il n'était pas *a priori* destiné à la publication. Une fois sortie de la clinique, F. Sagan sembla même avoir oublié son existence jusqu'au jour où elle le redécouvrit et le montra à son ami B. Buffet. Il fut assez impressionné pour lui suggérer de le publier et lui proposer en même temps d'illustrer le texte avec des croquis et des calligraphies faits de sa propre main d'artiste.

Toxique rassemble quatre-vingt pages de grand format ; les croquis et l'écriture anguleux de B. Buffet s'étalent souvent sur deux pages et fournissent un

support esthétique expressif aux quelques lignes du texte⁽¹⁸⁾. Presque quotidiennement (seules deux journées sont omises sans qu'une quelconque explication soit fournie), la "diariste" note avec franchise et simplicité certaines pensées sur un ton versatile qui traduit la fluctuation de son état d'esprit. Elle parle sans aucun décorum justificatif de son angoisse face à son intoxication et étudie méticuleusement, presque à la manière détachée d'un scientifique, la progression et les oscillations de son état physique et psychologique. Elle écrit lucidement :

Je m'épie : je suis une bête qui épie une autre bête, au fond de moi.
(T. p. 10)

En même temps que cette lucidité, le lecteur/la lectrice découvre la peinture enlaidie d'une femme brisée qui ne peut contrôler ni son corps ni son esprit. Cette situation provoque chez la narratrice un retour sur le "moi" intérieur qui semble la laisser perplexe :

Il y avait longtemps que je n'avais pas vécu avec moi-même. C'est d'un effet curieux. (T. p. 14)

Il est fréquent de trouver dans certains journaux intimes rédigés en période de maladie ce dédoublement de l'être dont le degré de conscience varie considérablement selon le sujet. Dans son étude sur le journal intime, Béatrice Didier explique que l'écriture tient souvent lieu dans ces circonstances de psychothérapie :

Prisonnier de son mal, et voyageur dans son propre abîme, le malade aura tendance à tenir un journal qui parfois aide à sa guérison et, en tout cas, peut avoir une valeur médicale. Quand il s'agit de maladie mentale, on assiste à une sorte de dédoublement entre le "je" qui vit sa maladie et le "je" qui l'écrit.⁽¹⁹⁾

La prise de conscience de cette tendance schizophrénique permet à la diariste d'entrevoir une solution possible à son mal, qui consiste à se détourner peu à peu de ce regard obsessionnellement narcissique pour évoluer vers un intérêt salvateur pour le "je" qui écrit.

Il semble en effet que la littérature, à laquelle F. Sagan consacre un grand nombre de ses notations, mais surtout l'écriture, constituent les deux principales

occupations grâce auxquelles elle trouve la force et la volonté de se départir de ce regard introspectif qui l'isole du reste du monde. Alors que l'écriture semble au départ naître d'un réflexe qui répond à un besoin presque instinctif, pas toujours conscient semble-t-il, d'exprimer des pensées principalement narcissiques, elle devient l'instrument grâce auquel la diariste délaisse sa propre personne comme sujet exclusif pour s'intéresser à cette pulsion fondamentale qui l'amène à tenir un journal. Elle s'interroge tout d'abord sur la forme que devrait prendre cette pulsion :

Peut-être devrais-je consacrer mon activité littéraire à autre chose que ce petit journal. Une nouvelle ? Oui, quoi ? Trente débuts se présentent, aucune fin. "L'homme étendu" n'était pas mal et "Une Soirée". Autrement...

J'aimerais écrire des choses qui se passent en Espagne, avec du sang et de l'acier, ou à Florence sous les Borgia (?) mais non.

Mon domaine, c'est apparemment "il a mis le café dans la tasse, il a mis le lait dans le café, il a mis du sucre, etc..." (T. p. 47)

Cette citation est très révélatrice du sentiment de frustration que la femme qui crée peut éprouver lorsqu'elle compare son art à celui qu'on lui cite en exemple. Il faut noter la différence qui, aux yeux de l'écrivaine, sépare ce qu'elle est consciente d'écrire de ce qu'elle pourrait écrire, qui se résume en ces deux mots : *sang* et *acier*. Le sang et l'acier sont deux images traditionnellement symboliques de dispositions psychologiques que l'on attribue plus généralement au comportement de l'homme : force, violence, froideur, toute une imagerie de virilité dont certaines caractéristiques transparaissent plus fréquemment dans la littérature masculine. On pourrait donc penser que F. Sagan entérine volontairement un modèle de représentation dont elle dit aussitôt qu'il n'est pas le sien. L'apparente déception qui se dégage de la dernière phrase de cette citation est à mon sens trompeuse, car elle se teinte d'une évidente auto-dérision à laquelle F. Sagan a souvent recours lorsqu'elle commente son art. Elle a pour but de donner à ses propos un sens contraire à celui qu'une lecture superficielle pourrait négligemment limiter au premier degré. Car il ne fait aucun doute que c'est cette écriture, qui lui est propre, qui devint un succédané de cure psychanalytique et procura à l'écrivaine un des rares moments de bonheur durant ce désagréable séjour en clinique :

J'adore écrire. Je viens de me surprendre allongée à demi sur ma chaise, les bras derrière la tête, la cigarette pensive, dans la position désinvolte de l'écrivain en bonne santé réfléchissant (a) (sur) ses dernières lignes. (T. p. 18)

On retrouvera dans les quatre autres ouvrages cette dualité entre une admiration certaine pour l'écriture masculine et une conscience nette de la valeur de sa spécificité littéraire, généralement jugée de qualité inférieure. Exprimée ici à propos de la conception de la littérature, elle est en fait partie intégrante du dilemme qui caractérise tous les aspects de l'être féminin et nous aurons l'occasion d'en reparler très prochainement.

F. Sagan reconnaît elle-même la fonction thérapeutique qu'a remplie ce journal, et surtout la valeur de *sa propre* écriture lorsqu'elle conclut :

Voilà fini ce petit journal de la désintoxication. Elle aura été bénigne et ce journal salubre. Je vais vivre et écrire de bon, comme on dit. Je ne trouve pas de phrase morale ou amoral pour finir. Je me dis Au revoir ; (T. pp. 69-70)

Avant d'analyser l'ambiguïté de la dernière phrase, il faudrait noter tout d'abord la portée de celle qui la précède. Il est en effet très fréquent dans les récits autobiographiques de femmes que la narratrice ne parvienne pas à conclure. Certaines théoristes féministes expliquent cette particularité par la spécificité de la psychologie féminine : contrairement aux hommes chez qui les frontières de l'ego tendent à être fortement définies, et qui sont enclins dans leurs récits à affirmer ces limites en présentant un moi unifié, les femmes cherchent à analyser la réalité de ce moi plutôt qu'à le circonscrire. C'est pourquoi leurs récits autobiographiques apparaissent souvent quelque peu "tentaculaires", dépourvus de centre de gravité, et par conséquent jugés confus et manquant singulièrement de cohésion. C'est également pour cette raison qu'ils donnent parfois l'impression, toujours selon les critères traditionnels, de n'avoir "ni queue, ni tête" et se terminent rarement sur une tournure définitive.

Ces quelques remarques s'appliquent effectivement à *Toxique* et indiquent que F. Sagan partage, avec de nombreuses écrivaines, la conscience d'un moi illimité et indéfinissable. Il faut ajouter pourtant, que contrairement à certaines d'entre elles, elle n'en éprouve aucun sentiment de culpabilité et/ou d'infériorité.

On verra même qu'elle puise dans cette différence fondamentale la valeur de son être et de son écriture.

La toute dernière dernière phrase : "Je me dis Au revoir", laisse planer un doute quant à l'identité de ce "moi" qu'elle semble abandonner en quittant la clinique. Est-ce cet être obsessionnellement narcissique et perçu comme un imposteur, que l'épreuve physique et psychologique a révélé à la romancière ? Est-ce un "moi" authentique de détresse et d'impudeur, et dont elle pressent qu'il demeure inconsciemment refoulé pour ne pas affronter la réalité de la condition humaine ? Ou est-ce simplement la F. Sagan d'"avant" cette expérience qui lui a involontairement dévoilé une autre réalité ? Il est probable qu'il amalgame ces trois hypothèses. Une chose est sûre pourtant : l'écriture a permis à F. Sagan d'entrevoir une issue à son calvaire. Ceci n'a en fait rien d'extraordinaire en soi si l'on se remémore les explications de B. Didier.

L'aspect le plus intéressant de *Toxique* réside dans le fait que quelques années après l'avoir conçu, F. Sagan, qui semblait avoir alors retrouvé un train de vie "normal" et un équilibre psychologique solide, décida de publier ce texte et de montrer par conséquent une image peu flatteuse d'elle-même. Il ne faut pas oublier en effet que la romancière s'est toujours attachée à préserver son intimité en adoptant docilement le masque hâtivement fabriqué par la presse et auquel elle s'est publiquement conformée. Le choix qu'elle fit de révéler une facette très privée de son existence lors d'une période particulièrement douloureuse semble donc paradoxal compte tenu de son habituelle pudeur.

Il est permis de supposer que le passage du temps et la guérison de F. Sagan ont sans doute facilité sa décision. Ceci ne résout pas pour autant le problème qui nous occupe. Certain/es avanceront des motivations pécuniaires. C'est une explication possible, mais outre qu'il serait hypocrite de prétendre que le gain financier ne joue aucun rôle dans la décision de publier un livre, ceci n'explique pas le choix de publier *ce* texte.

Lorsqu'elle redécouvrit son journal, il fallait qu'il signifiât encore quelque chose à ses yeux pour la décider à le rendre public. On ne peut s'empêcher de penser que F. Sagan voulut démontrer à son public, mais surtout à ses détracteurs, le rôle que jouent la littérature et l'écriture dans cette existence qu'ils qualifiaient

aisément de futile. En publiant un texte dans lequel elle dépeint en son propre nom et sans aucune fioriture l'état de dénuement moral dans lequel elle se trouvait alors, en choisissant délibérément de montrer une Sagan enlaidie et dégradée par la maladie, la romancière parvient à infirmer certains des clichés qui faisaient sa légende. De plus, en montrant le rôle salvateur que joua la littérature à une période aussi décisive de son existence, F. Sagan neutralisait les reproches qui lui étaient régulièrement adressés depuis le début de sa carrière littéraire et mettaient perpétuellement en doute ses capacités et ses motivations d'écrivaine.

Il apparaît donc que la publication de ce journal traduit un but, aussi significatif, si ce n'est plus, que celui à l'origine de son existence, qui est inextricablement lié au premier : annihiler l'adversaire, qu'il s'agisse de son propre regard narcissique ou du regard étranger de la critique, tous deux également destructifs. C'est en ce sens qu'elle peut être interprétée comme étant la conséquence d'un besoin fondamental de contrecarrer les insinuations ou les déclarations de ses diffamateurs. Il inaugure en quelque sorte une série d'ouvrages dans lesquels l'assertion du moi qui écrit constituera le thème central.

Des bleus à l'âme

Publié en 1972, *Des bleus à l'âme* se présente sous une forme plus complexe. Avant de l'appeler un *roman-essai*, la narratrice souligne au début de l'ouvrage qu'il ne s'agit ni de littérature, ni de vraies confessions (BA. p. 6). C'est sur cette indication que repose en grande partie la difficulté d'interprétation du texte.

Des bleus à l'âme alterne, de façon bien distincte au début, des passages d'un journal rédigé par une écrivaine narratrice avec le récit à la troisième personne d'une fiction. Le roman lui-même semble tenir une place secondaire et représente plus un prétexte qu'un sujet pour servir de support au roman du roman, qui constitue lui la trame principale. La narratrice omnisciente y retrace l'histoire de Sébastien et Eléonore Van Milhem⁽²⁰⁾. Le frère et la sœur se retrouvent à Paris à la recherche de "protecteurs" ou "protectrices" qui leur permettraient de

continuer à jouir de la vie dans la plus grande insouciance. Sébastien accepte par conséquent de répondre aux avances d'une riche mondaine, tandis qu'Eléonore se laisse séduire par un jeune acteur ambitieux. Dans cette ambiance de charme décadent, les inséparables frère et soeur, plus soucieux de préserver la complicité de leurs rapports que celle de leur liaison avec leur amant/amante, se laissent transporter dans l'existence jusqu'à ce qu'un de leurs amis, se sentant délaissé, mette fin à ses jours. Ce suicide plonge les Van Milhem dans un chagrin sincère où se mêlent remords et affliction. C'est là le dénouement du roman, mais pas celui du livre.

Parallèlement au roman, la narratrice consacre de longs passages à un récit personnel. Le livre s'ouvre en effet sur une page de journal daté de mars 1971 dans lequel elle évoque un certain mal d'être. "Je" se présente comme étant :

quelqu'une qui tape à la machine parce qu'elle a peur d'elle-même et de la machine et des matins et des soirs, etc. Et des autres. Ce n'est pas beau, la peur, c'est même honteux et je ne la connaissais pas. Voilà tout. Mais ce "tout" est terrifiant. (BA. p. 6)

La narratrice commence néanmoins son récit romanesque, mais l'interrompt régulièrement soit pour commenter ce qu'elle vient d'écrire, soit pour développer une idée inspirée ou non par ses protagonistes fictifs ou par leurs aventures, ou encore pour parler d'elle-même.

Pour terminer l'analyse descriptive de ce roman-essai, il faut signaler que les interventions narratives appartiennent à deux catégories différentes : celles qui s'inscrivent dans le cadre du journal daté se distinguent par un ton plus mélancolique, plus poétique, tandis que les interventions plus spontanées sont généralement plus percutantes, parfois agressives et sont surtout empreintes d'une ironie certaine qui va même parfois jusqu'au sarcasme. Elles ne sont d'ailleurs pas toujours isolées et s'insèrent parfois entre deux paragraphes de la fiction.

Le texte offre donc trois niveaux de lecture : le récit romanesque, le journal et le discours métafictionnel ; ils sont au début très distincts les uns des autres, à la fois par le ton réservé à chacun d'entre eux mais également par la mise en page qui signale par des blancs le passage de l'un à l'autre. Au fil des pages

pourtant, ils vont se confondant progressivement et finissent par se fondre dans un tout, sous le contrôle de la narratrice qui nous prévient :

Je commence à tout mélanger, Eléonore et moi, et sa vie et la mienne, et c'est normal puisque c'est mon propos, comme le verra le fidèle lecteur s'il parvient au bout de ce texte bizarroïde. (BA. p. 76)

Petit à petit en effet, la narratrice du récit romanesque, jusqu'alors extradiégétique, inscrit sa présence dans des passages fictifs et intervient en son propre nom. Ainsi, parmi d'autres exemples, au chapitre 15 : sans aucun avertissement, sans qu'il soit exprimé ou signalé par la disposition du texte, la narratrice-je intervient soudain au milieu du récit romanesque pour évoquer certains événements de son enfance (BA. p. 84). Ce brouillage volontaire de la structure tridimensionnelle du texte s'amplifie par la suite pour atteindre son apogée dans le dernier chapitre : inscrite dans le cadre du journal, la narratrice-je rejoint ses personnages fictifs au moment où Sébastien et Eléonore sont désespérés après l'enterrement de leur ami :

Avril 1972

Je les ai rencontrés le soir même. Ils s'enivraient délibérément et moi aussi. Ils avaient l'air assez blessé et je l'étais aussi. J'ignorais leur histoire mais je connaissais trop la mienne. Je me mis à leur parler d'une maison en Normandie qui était ventée, cernée d'arbres, avec des chiens et des chats - [...].⁽²¹⁾ (BA. p. 119)

Ce dénouement est d'autant plus surprenant que tout au long de son récit, les interventions de la narratrice mettent en évidence le fait que les personnages sont fictifs et que leur existence et leurs aventures dépendent entièrement des choix qu'elle-même fait en tant que romancière. Les exemples sont nombreux où elle rappelle explicitement qu'elle construit et contrôle ces marionnettes qui ne sont que le produit de son imagination. Nous citerons le plus expressif : au cours du chapitre 17, la narratrice s'exclame :

Catastrophe !... Je me rends compte avec horreur que j'ai oublié complètement un personnage en route : ce pauvre homme fasciné par la nuque d'Eléonore, rue Pierre Charron et qui devait jouer dans sa vie un rôle bizarre et obsédant. Le voilà oublié et j'ai beau essayer de m'y intéresser, je vois bien qu'il ne tiendra pas la distance. Après tout, tant pis. Quels qu'aient été mes desseins machiavéliques, il aura été un homme qui regardait fixement, dans un restaurant ensoleillé, le profil

d'Eléonore. Son rôle s'arrête là. N'importe qui peut perdre des figurants en cours de route, mais celui-ci, par politesse et avant de le rayer à jamais de mes papiers, je lui donnerai un nom : il s'appelle Jean-Pierre Bouldot, il est employé de banque depuis vingt ans, fort mal payé et, comme on dit, bon citoyen. (BA. p. 100)

La question qui s'impose à ce stade de l'analyse est de savoir : qui est "je" ? De très nombreux éléments autorisent une lecture autobiographique. Pour qui connaît la carrière littéraire ou certains événements de la vie personnelle de la romancière, il semble en effet impossible de douter de l'identité référentielle réelle de cette narratrice : l'évocation du succès de *Bonjour Tristesse*, les références à certains romans publiés antérieurement, les diverses défaillances physiques dues à de nombreux accidents, ainsi que des détails personnels sont autant d'indices vérifiables. De plus la narratrice convient elle-même de cette même et unique identité :

[...] Qui consiste aussi maintenant à refuser systématiquement le moindre gala, la moindre première, tous les endroits où je suis invitée en tant que Sagan, "La Sagan" comme ils disent en Italie. (BA. p. 41)

C'est sur cette identification totale que repose l'interprétation couramment acceptée selon laquelle l'écriture de ce texte représenta un moyen efficace pour l'écrivaine de contrôler et donc de vaincre sa sujétion dépressive. Judith Graves Miller lit dans *Des bleus à l'âme* une célébration des rapports qui unissent F. Sagan à l'écriture :

From the beginning, a suicidal menace has hung over both parts of the double text : the "novel" and the writer's digressions. The authorial persona F. S., however, saves herself, for she kills off in the "novel" Robert Bessy, Eléonore and Sébastien's latest gull. In this way F. S. makes use of another fictional alter ego to end the misery of life which she, herself, cannot bring to a close.⁽²²⁾

Cette fonction est confirmée lorsque la narratrice évoque l'état dépressif et confie :

J'ai commencé ce roman-essai ainsi, par une description de cet état. J'ai rencontré quinze cas similaires depuis et je ne m'en suis tirée moi-même que grâce à cette bizarre manie d'aligner des mots les uns après les autres, des mots qui recommençaient tout à coup à jaillir en fleurs à mes yeux et en échos dans ma tête. (BA. pp. 86-87)

Les dernières lignes du livre, enfin, signalent la guérison de la narratrice, symbolisée par le rayon de soleil :

Il avait fait très froid à Deauville au printemps, cette année-là. Néanmoins, quand je sortis de la gare, seule et légèrement écoeurée de l'être, il faisait beau grâce à ces tourmentes heureuses que connaissent les ciels de Normandie et, cherchant la voiture, je reçus un rayon de soleil, irrémédiable, sur le visage et je sus qu'Eléonore avait raison et que c'était la dernière fois que je revoyais, de face, les Van Milhem, et peut-être bien moi-même. (DBA. pp. 122-123)

Ces derniers mots ne sont pas sans rappeler ceux qui concluaient *Toxique*. La narratrice F. Sagan semble indiquer qu'en projetant ses angoisses en dehors d'elle-même et en les formulant sous une forme plus ou moins déguisée en fiction, elle est parvenue à les canaliser et à les dominer réellement après les avoir maîtrisées figurément.

Toutes ces citations sont autant d'éléments qui peuvent justifier l'interprétation thérapeutique. Elle ne manque certes pas de fondement légitime mais il apparaît pourtant qu'elle ne résout pas entièrement le problème du brouillage des frontières entre réalité et fiction. Cette lecture limite également l'analyse à un niveau quelque peu superficiel puisqu'elle est centrée uniquement sur un rapport à sens unique entre écrivaine et écriture dans lequel la première puise dans la seconde une intention purement salvatrice et égocentrique. Cela revient par conséquent à ignorer la fonction altruiste de cet ouvrage et le rôle représentatif que la narratrice lui attribue vis-à-vis des "autres".

Le chapitre que Rita Felski consacre aux confessions féministes⁽²³⁾ nous permet de pousser plus avant notre analyse en remplaçant ce qui jusque-là apparaît comme une expérience littéraire individuelle dans un courant plus représentatif de l'écriture autobiographique féminine, pour lui adjoindre un objectif public que l'on pourra intégrer dans un contexte politique.

Rita Felski remarque que depuis le milieu des années 70, un nouveau type de confessions féminines partage le point commun de brouiller la distinction entre autobiographie et fiction et, de ce fait, modifie sensiblement le but et la fonction traditionnellement assignés à ce genre. Voici la description qu'elle propose de ces

ouvrages :

Recent years have seen the publication of large numbers of feminist texts which are written in an unrelativized first-person perspective, are strongly confessional, and encourage reader identification. This alone does not unambiguously mark the text as autobiography (as Lejeune points out, such features can be imitated by the novel), but they occur within a context of *reception* which encourages an interpretation of the text as an expression, in essence, of the views and experiences of the writing subject.⁽²⁴⁾

Elle relève certains indices ambigus et contradictoires qui induisent le lecteur/la lectrice à s'interroger sur un réflexe d'identification trop présomptueux, citant comme exemple le refus de certaines écrivaines d'égaliser explicitement l'identité unique de la narratrice et de l'écrivaine, ou bien leur persistance à présenter leur ouvrage comme étant un texte fictif. Elle explique ensuite la raison d'être de cette pratique :

Feminist confession exemplifies the intersection between the autobiographical imperative to communicate the truth of unique individuality, and the feminist concern with the representative and intersubjective elements of women's experience. In other words, the shift toward a conception of communal identity which has emerged with new social movements such as feminism brings with it a modification of the notion of individualism as it is exemplified in the male bourgeois autobiography.⁽²⁵⁾

Selon elle, les confessions féministes représentent souvent pour leur auteure un processus d'émancipation puisqu'il exprime publiquement l'affirmation d'un "moi" différent du modèle de comportement que la société patriarcale impose aux femmes et auquel elles ne s'identifient pas. Paradoxalement, elles traduisent également un sentiment de culpabilité et d'anxiété face à cette incapacité de se conformer à ce modèle, et tendent par conséquent à mettre en valeur l'aliénation de l'être plus qu'à le libérer. En poursuivant son analyse, R. Felski constate que :

The longing for intimacy emerges as a defining feature of the feminist confession at two interconnected levels : in the actual representation of the author's own personal relationships and in the relationship between author and reader established by the text. On the level of content, the feminist confession often reflects the difficulties many women experience in defining an independent identity, and their overwhelming yearning for intimacy. [...]

In one sense, then, the feminist confession documents the failure of intimacy. Yet clearly the production of the text itself functions as an

attempted compensation for this failure, generating in the relationship between reader and author the erotic mutuality which cannot otherwise be realized. [...]

As a consequence, the boundaries between text and life can become blurred, and writing becomes both a medium of, and a substitute for, personal relations.⁽²⁶⁾

On a vu que la narratrice-je s'identifie à "la Sagan" et ceci constitue la seule justification tangible d'une lecture autobiographique. Pourtant, cette même narratrice avertit le lecteur/la lectrice des dangers d'une telle assimilation systématique et suggère en même temps la nécessité de maintenir une certaine distance entre les deux sujets :

second avertissement au malheureux et présumé fidèle lecteur : de même qu'il n'y aura pas de polissonnerie dans ce livre, de même il n'y aura aucun élément autobiographique, aucun souvenir drolatique de Saint-Tropez 54, rien sur mon mode de vie, mes amis, etc. Pour deux raisons. La plus importante, à mes yeux, c'est que cela ne regarde que moi. Et que, deuxièmement, si je me lance dans les faits, mon imagination - qui est vraiment la folle du logis - me fera bifurquer, infléchir mon récit vers n'importe quoi qui me fasse rire, moi. Evitant les précisions, je ne risquerai pas de mentir. Tout au plus me tromperai-je dans mes citations. (BA. p. 19)

Cette indication nous incite à la plus grande prudence, d'autant plus que la crédibilité référentielle réelle de la narratrice-je diminue progressivement lorsque par exemple cette dernière projette son image pour se représenter en "bonne dame de Honfleur"⁽²⁷⁾ (BA. p. 64) lors d'un passage dont le style, le ton et la technique narrative sont empruntés au récit romanesque, ou lorsqu'elle se situe au même niveau que ses personnages romanesques, notamment à la fin du livre.

Il est certain que la narratrice retrace une expérience authentique puisqu'elle reflète à bien des égards celle de l'écrivaine. On ne peut non plus nier que cette expérience ne soit pas scrupuleusement authentique puisque l'univers romanesque finit par se confondre avec la réalité. Il est également indubitable qu'à plusieurs reprises la narratrice s'identifie à un "nous". Pourtant, contrairement aux confessions explicitement féministes dans lesquelles ce "nous" vise à représenter l'ensemble des femmes se débattant dans un contexte patriarcal pour trouver leur identité, le "nous" des *Bleus à l'âme* semble vouloir englober une population en fonction, non du sexe des individus qui la composent mais plutôt, des êtres qui se

différencient des "autres" par l'idéal relationnel qu'ils peuvent avoir en commun.

Ce "nous" renvoie parfois à l'humanité toute entière, qui se débat au sein d'une seule et même énigme : celle de la vie, de la mort et de la réalité existentielle. La narratrice met tout le monde sur un pied d'égalité lorsqu'elle écrit par exemple :

un monde - où, après tout, je traîne, comme tout un chacun. (DBA. p. 19)

ou encore :

Mais enfin pourquoi vous, je, me, moi, nous, ils - telle une déclinaison épouvantée -, que nous ayons vingt ou cinquante ans, que nous soyons riches ou pauvres [...], pourquoi nous retrouvons-nous, à un moment quelconque, la main tendue non pas vers notre prochain, mais vers un tube, un flacon, une bouteille ? (DBA. p. 71)

Cependant, elle s'identifie plus volontiers à ceux/celles qui, comme elle, refusent de jouer le rôle de juge :

Quand je dis "nous", je parle seulement des pauvres gens qui ne se prennent pas forcément pour des juges ni des experts. Il n'y en a plus beaucoup, je le crains. (DBA. p. 20)

Tout dans ce roman-essai, aussi bien le roman lui-même que le roman du roman, tend à condamner ce qui sépare ou oppose les individus, non seulement les hommes et les femmes mais tous les êtres humains, et à célébrer ce qui les rapproche, que ce soit l'amour, l'amitié ou tout simplement le respect de l'autre. Toute l'oeuvre de F. Sagan repose sur cette conception de l'existence basée sur la primauté des rapports humains.

Cette appréhension du monde explique en partie que F. Sagan se soit détournée des revendications féministes du début des années 70. Elle réaffirme certes ici son adhésion à un changement juridique des droits de la femme, le droit à l'égalité dans le monde du travail, le droit à l'avortement, le droit de chacune de mener la vie qu'elle s'est choisie. Elle dénonce pourtant une politique féministe qui, dans les discours séparatistes radicaux où elle s'exprimait souvent avec virulence, ne pouvait selon elle que compromettre, sinon condamner à

l'échec, toute tentative de rapprochement humain.

Il faut noter qu'en présentant des tranches de vie et des pensées si souvent décriées par ses critiques, F. Sagan prend le parti d'affirmer son droit à la différence, et d'attaquer une morale arbitraire qui exclut tant de possibilités d'existence en dehors d'un modèle si restrictif.

Au niveau de sa littérature, F. Sagan exagère souvent volontairement dans la partie roman de cet ouvrage certaines "manies" que la critique n'a pas cessé de lui reprocher depuis ses débuts. Elle s'amuse en effet à reproduire plusieurs de ces soi-disant faiblesses d'écriture afin d'anticiper la réaction critique et par conséquent de la neutraliser et d'en annuler la validité. Qu'il s'agisse de ses décors jugés trop "succincts" (pp. 12-13) ou du "petit monde" saganesque (p. 33), la narratrice les élude en un tour de phrase souvent humoristique. Parfois, cette réaction d'auto-défense prend des allures plus sarcastiques :

En tout cas, je signale à mes fidèles lecteurs que c'est la première fois en dix-huit ans de littérature que je leur offre un menu. Un vrai menu. Des huîtres, du poisson, etc. Et les vins. Et même un prix approximatif. Je finirais par faire des romans touffus et interminables, je le sais. A moi la description d'une maison, l'extérieur, l'intérieur, la couleur des rideaux, le style des meubles (help !), le visage du grand-père, la robe de la jeune fille, l'odeur du grenier, l'ordre pour passer à table, la forme des couverts, des verres, des nappes et, pour finir, une chose comme : "On vit arriver, sur un fond de laurier, cernée de tomates et de poivrons d'un rouge chaud, une carpe morte dont la peau grise, par endroits décollée, accentuait encore la folle blancheur." C'est peut-être ça, le bonheur pour un écrivain. Finie la petite musique, vive les flonfons ! (BA. p. 18)

Quant à sa vie privée, F. Sagan dénie à aucun/e le droit de la juger, proclamant de ce fait la primauté du choix personnel sur la morale sociale patriarcale. Elle écrit à propos de la "bonne dame de Honfleur" :

Mais elle ne s'excuserait jamais de rien car personne ne lui semblait mériter qu'elle s'excusât vis-à-vis de lui. Tout au plus, dans certaines circonstances privées et passionnelles, demanderait-elle pardon dans le noir, avec une vraie humilité, à quelqu'un de blessé. Mais par rapport à ce gentil pantin qu'elle était censée être, et qu'elle était peut-être d'ailleurs, parfois sans s'en rendre compte, ah non, ça non ! (BA. p. 64)

Il est donc évident que la romancière refuse de renier son passé et son présent, ses actes et ses pensées, au nom d'une morale qu'elle rejette comme

étant source d'aliénation de son être. On ne peut douter que ce sont les contraintes coercitives que cette morale fait peser sur son être *féminin* que F. Sagan condamne lorsqu'elle écrit :

Mais il faut quand même penser qu'il m'était difficile en 1954 (mon heure de gloire) de choisir entre les deux rôles qu'on m'offrait : l'écrivain scandaleux ou la jeune fille bourgeoise. Car enfin, je n'étais ni l'un ni l'autre. Plus facilement, j'aurais été une jeune fille scandaleuse ou un écrivain bourgeois. Je n'allais pas faire un choix par rapport à des gens, qu'au demeurant je n'estimais pas, entre ces deux propositions également fausses. (BA. p. 42)

Bien que *Des bleus à l'âme* traduise une certaine désillusion face à l'échec des relations humaines, soit par la représentation que la narratrice offre de ses rapports avec autrui soit par la peinture des liens qui unissent les personnages fictifs, il constitue également une tentative de compenser cet échec personnel en tentant d'établir des liens intimes avec le lecteur/la lectrice. Rita Felski explique ce transfert émotionnel qui pousse l'écrivaine à créer un idéal d'intimité au moment même où elle éprouve plus sensiblement son isolement :

Yet the feminist confession as such, by its foregrounding of the relationship between author and reader, its intimate tone, and its frequent appeals to the reader's complicity, can be seen as an attempt to attain the "mutuality" which cannot be realized in the author's life. [...] the text, decried one moment as an irredeemably alienated and compromised medium, appears in the next as the most intimate mode of communication, exposing the essence of the self in a way which is impossible in the superficial exchanges of everyday life.⁽²⁸⁾

La narratrice des *Bleus à l'âme* est pleinement consciente de ce substitut relationnel puisqu'elle écrit :

D'ailleurs, en y pensant, pourquoi écrirait-on, sinon pour expliquer aux "autres" qu'ils peuvent y échapper, à cette maladie, ou, en tout cas, s'en remettre ? La raison d'être, absurde, naïve de tout texte, que ce soit un roman ou un essai ou même une thèse, c'est toujours cette main tendue, ce désir effréné de prouver bêtement qu'il y a quelque chose à prouver. C'est cette façon comique de vouloir démontrer qu'il y a des forces, des courants de force, des courants de faiblesse, mais que dans la mesure où tout cela est formulable, c'est donc relativement inoffensif. (BA. p. 87)

Cette "main tendue" vers les autres est à l'origine de l'écriture en même

temps qu'elle en est l'objectif essentiel. Elle traduit un besoin essentiel d'établir une union réelle avec un plus grand nombre. L'aveu de cette dépendance psychologique vis-à-vis d'autrui pourrait convaincre certain/es de l'aliénation de l'auteure. Le texte autobiographique, aussi bien par son contenu thématique que par sa raison d'être, pourrait en effet être interprété comme une preuve irréfutable d'un manque pathétique d'identité individuelle. Chaque page trahirait l'obsession d'une fusion totale entre les êtres, condamnée à rester dans le domaine de l'utopie fantasque.

Pourtant, tout en traduisant un idéal de rapports interpersonnels, les confessions de F. Sagan n'en reviennent pas moins régulièrement à la question de l'être indépendant qui défend son droit à la différence. L'écriture semble en effet permettre à la romancière de résoudre le paradoxe de l'identité de son être féminin déchiré entre le désir de s'émanciper et sa sympathie altruiste : par l'introspection et la projection de son être, elle tente de construire une identité indépendante qu'elle ne parvient pas toujours à atteindre dans la vie quotidienne. L'on comprend mieux à présent pourquoi la littérature tient une place si primordiale dans l'existence de l'écrivaine : elle lui permet en effet de faire fusionner deux tendances de son être que de nombreuses femmes (ainsi que ses héroïnes) sont incapables de réconcilier. En célébrant sa spécificité psychologique, F. Sagan parvient à dépasser le stade du rejet moral et social et à trouver un équilibre en dehors des normes patriarcales sans toutefois se voir rejetée dans la marginalisation.

Dans cette perspective, ses *Des bleus à l'âme* trouve sa place dans la lignée des confessions féministes. Bien que F. Sagan ne conçût pas l'émancipation des femmes selon l'idéologie féministe radicale dominante, cet ouvrage met en évidence l'expérience d'une femme et d'une écrivaine qui se débat pour trouver son identité en marge des modèles établis. Cette explication de R. Felski nous laisse en droit de confirmer cette interprétation :

While it cannot attain the goal of total intimacy and authenticity aspired to by some of its practitioners, [feminist confession] can nevertheless serve to articulate some of the specific problems experienced by women both communally and individually and play a role in the process of identity formation and cultural critique.⁽²⁹⁾

Réponses

Réponses correspond à un projet précis : réunir dans un seul ouvrage les interviews que F. Sagan avait accordées à la presse depuis la publication de *Bonjour Tristesse* jusqu'au début des années 70. Dans sa préface, l'éditeur Jean-Jacques Pauvert explique la méthode qu'il privilégia :

C'est que rien n'était si simple qu'il y paraissait. Impossible de réunir, par exemple, les principaux entretiens : trop de questions semblables s'y retrouvent de l'un à l'autre. Difficile de faire un choix : à des questions identiques, les réponses sont souvent sensiblement nuancées. D'autre part, c'est quelquefois dans d'autres interviews moins élaborées, que F. Sagan, par-ci par-là, quelquefois dans deux ou trois lignes isolées, a livré, en quelques précisions supplémentaires, un peu plus d'elle-même.

Nous avons donc dû nous livrer à un assez considérable travail de compilation d'où est enfin sorti l'interview "imaginaire" que vous allez lire. Imaginaire ne s'entendant, naturellement, que pour les questions, qui ont été reconstituées pour les besoins de la cause, chacune d'elles étant comme le profil idéal de celles qu'elle remplace. Pour les réponses, le choix dont elles proviennent n'aurait pas eu beaucoup de sens si Françoise Sagan n'avait pas accepté de faire définitivement sien leur texte en le revoyant et en le retouchant, précisant chaque fois qu'il le fallait l'expression de sa pensée. (*Rpns.* pp. 7-8)

L'ambiguïté d'interprétation tient bien évidemment à l'association de deux notions qui s'excluent mutuellement : l'imaginaire et le réel. Il ressort pourtant que le qualificatif "imaginaire" (mis d'ailleurs entre guillemets) ne s'applique qu'à l'organisation et au déroulement concrets de l'interview, qui n'a jamais eu lieu telle qu'elle a été retranscrite dans sa forme publiée. En ce sens, *Réponses* ne renvoie pas à une situation "réelle", c'est-à-dire qu'il ne reproduit pas scrupuleusement un enchaînement continu de questions et de réponses.

Paradoxalement, il semble que cet ouvrage projette une image plus fidèle de la romancière que celle fabriquée par les innombrables interviews soi-disant réelles parues dans la presse. Cette précision de J-J. Pauvert nous autorise à avancer dans cette voie :

Dès 1954, et la ruée des journalistes sur le très jeune auteur de *Bonjour Tristesse*, qui n'a été frappé de la qualité générale de ses réponses, de leur indiscutable authenticité, du ton personnel et inimitable qui survivait même aux altérations de certains "récrivains" ? (*Rpns.* p. 7)

Fréquemment, ces qualités indiscutables furent consciemment interprétées d'une telle façon que les lecteurs/lectrices, influencé/es par l'habile manipulation intellectuelle du commentateur, terminaient leur lecture sur une impression négative. Les paroles de F. Sagan étaient souvent encadrées par des réflexions personnelles ou des remarques sarcastiques dont le but était de ridiculiser les idées de la romancière, ainsi que sa simplicité et sa sincérité. C'est cette appropriation malhonnête de son être, de ses actes et de ses paroles, que dénonce F. Sagan lorsqu'elle écrit :

A l'époque de mes premiers livres, les journaux m'accablaient de réflexions malveillantes et me prêtaient des propos ridicules : j'avais beau limiter mes réponses dans les interviews à "oui" ou "non", je ne cessais de retrouver, sous mon nom, des phrases que je n'avais jamais prononcées. (*Rpls.* p. 27)

Les propos de J-J. Pauvert ne laissent aucun doute quant à la participation active de la romancière à cette entreprise. Il est clair en effet que contrairement aux entretiens remaniés qui passèrent sous presse sans que la romancière ne pût en vérifier le contenu pour confirmer ou infirmer la pertinence des corrections que l'intervieweur avait jugé bon d'apporter, F. Sagan a approuvé chaque question/réponse publiée dans *Réponses*.

En dégageant ses réponses des interprétations fallacieuses, en redonnant aux interviews "réécrites" leur authenticité originelle, et surtout en maintenant ses positions vis-à-vis d'opinions ou d'attitudes si souvent jugés incompatibles par les critiques avec le métier d'écrivaine, F. Sagan trouve là une occasion unique de dire *sa vérité*, de présenter une image d'elle-même plus conforme à son identité de femme et d'écrivaine, telle qu'elle-même la conçoit. C'est en ce sens que ce texte renvoie à une F. Sagan plus réelle que n'importe quelle interview ayant réellement existé. Sa valeur autobiographique n'est en fait ni plus ni moins discutable que toute autre représentation écrite d'un sujet réel.

Dans cet ouvrage, on retrouve l'éventail de questions auquel les journalistes se sont limités pendant des années. Il est en effet significatif que la majorité des thèmes de réflexion proposés dans *Réponses* tourne autour de sujets très personnels qui n'ont pas grand rapport avec le travail d'écrivaine : la légende

Sagan, les souvenirs d'enfance, l'accident de 1957, l'argent, l'amour, le jeu, la mort, la foi, tous ces clichés qui alimentaient alors le mythe Sagan. La plupart des questions posées reflète l'intérêt que la presse a pu accorder à *la femme F. Sagan* et ne brille guère par l'intérêt littéraire qu'elle représente pour ceux et celles étudiant sa littérature.

Il faut par ailleurs signaler à ce propos l'attitude paradoxale et quelque peu hypocrite de beaucoup de critiques qui n'ont cessé de rappeler le caractère décevant et inintéressant de ces interviews, reflétant selon eux les limites des talents artistiques et intellectuels de la romancière. Il paraît nécessaire de rappeler une évidence, à savoir qu'ils sont eux-mêmes responsables du choix des questions posées. Il est en effet difficile de fournir une réponse intelligente et constructive à des questions aussi absurdes et futiles que : "A quel âge avez-vous découvert le plaisir ?" (p. 41), "Vous vous mettez en colère quelquefois ?" (p. 140), "Vous serez contente d'être grand-mère ?" (p. 144) ou "Est-ce que vous diriez que toutes les femmes doivent avoir des enfants ?" (p. 181).

Bien que beaucoup de ses pages soient consacrées aux diverses facettes du "phénomène Sagan", cette "interview imaginaire" inclut une section centrée sur la littérature de l'auteure, et plus généralement sur une réflexion autour de l'art littéraire. Certaines questions mieux ciblées donnent lieu à des développements plus riches en idées, et sont d'autant plus appréciées qu'elles sont rares dans les interviews déjà publiées. Elles peuvent certes paraître parfois banales ou trop vastes, à l'image de ces quelques exemples : "Comment jugez-vous vos héros et vos héroïnes ?", "Avez-vous une définition de la littérature ?" ou encore "Quels sont les auteurs que vous lisez et appréciez ?". Elles ont néanmoins le mérite de donner à l'intéressée la possibilité de s'exprimer sur un sujet rarement évoqué par ses interlocuteurs/trices : ses rapports avec la littérature.

Réponses fournit pour la première fois un aperçu global du regard critique que F. Sagan portait alors sur son oeuvre et sur ses vingt premières années de carrière. Elle parle dans ces quelques pages de divers aspects de son travail d'écrivaine : sa manière de travailler (aussi bien sur un plan matériel que psychologique), la période de gestation mentale précédant le premier jet, la raison essentielle qui motive son écriture, le rapport passionnel et parfois sensuel qu'elle

entretient avec les mots, les circonstances qui l'ont amenée à écrire sa première pièce de théâtre, sa perception d'autres courants littéraires, ou encore les livres qu'elle admire.

Elle répond également à des questions plus spécifiques à son écriture, dont on a pu constater dans le premier chapitre qu'elles correspondaient à une certaine forme de "rengaine critique", spécialement conçue pour elle, semble-t-il. Elle explique par conséquent, et peut-être une bonne fois pour toutes, les raisons pour lesquelles elle affectionne certains thèmes, accorde peu d'importance au décor et préfère "raconter" le quotidien banal plutôt qu'une aventure extraordinaire. Elle en profite également pour réfuter les accusations selon lesquelles il ne se passerait rien dans ses livres, ses personnages seraient des privilégiés oisifs, donc sans intérêt, et leur condition totalement invraisemblable, etc.

Indépendamment du jugement que l'on peut porter sur la formulation de toutes ces questions, on apprécie de pouvoir lire ce que l'auteure veut bien nous révéler, notamment ces quelques lignes en réponse à cet exemple de poncif "Pour vous, écrire, qu'est-ce que c'est ?" :

Ecrire, c'est le double plaisir de raconter et de se raconter une histoire. Le plaisir d'écrire est inexplicable : brusquement, on trouve un adjectif et un substantif qui vont merveilleusement ensemble, on ne sait pas pourquoi, deux mots superbes, une idée qui est absolument en biais par rapport à ce qu'on voulait faire, mais qui est la bonne. C'est comme marcher dans un pays inconnu et ravissant. Ravissant mais parfois humiliant quand on n'arrive pas à écrire ce que l'on veut. Là, c'est la petite mort, on a honte de soi, on a honte de ce qu'on écrit, on est minable. Mais, lorsque ça "prend", c'est comme une machine bien huilée qui fonctionne parfaitement, C'est comme voir courir cent mètres en dix secondes. On voit le miracle des phrases qui s'accumulent, et l'esprit qui fonctionne presque en dehors de soi. On devient son propre spectateur. (*Rpns*. pp. 71-72)

Réponses soulèvent certaines interrogations : en effet, F. Sagan s'est souvent plainte dans ses interviews de la réaction des critiques qui témoignent toujours d'une curiosité et d'une propension malsaines à sortir du domaine littéraire pour aborder des thèmes personnels et anodins. Elle écrivait à ce propos :

Les critiques ne m'intéressent que dans la mesure où ils me parlent de mes livres sans se soucier de Sagan. Ce qui en fait, évidemment,

fort peu à m'intéresser. J'ai plutôt l'impression depuis vingt ans d'être entourée d'une famille grognon ou aimable, qui chante toujours le même refrain : "Tu ne travailles pas assez, tu bois trop, tu vois des gens impossibles, tu vas trop vite en voiture". Ce sont des reproches d'ordre plus familial que littéraire. (*Rpns*. pp. 75-76)

La question qui se pose alors est de savoir pourquoi F. Sagan choisit de publier ces "morceaux choisis" d'interviews alors qu'elle a plusieurs fois eu l'occasion de critiquer ouvertement la teneur des questions qui lui ont été systématiquement adressées. Là encore, comme pour *Toxique*, certain/es invoqueront de basses motivations uniquement financières. Elles jouent vraisemblablement un rôle non dérisoire qu'il serait naïf d'ignorer. Mais compte tenu des observations rapportées auparavant qui soulignaient l'intégrité et l'honnêteté intellectuelle de F. Sagan, on est en droit de penser que la romancière n'aurait pas offert son accord et sa participation à ce projet s'il n'avait pas été conforme à ses principes.

A propos de *Toxique*, nous nous sommes interrogé sur les raisons qui poussèrent F. Sagan à offrir au public et à la critique un visage peu flatteur d'elle-même. Pareillement, on peut se demander pourquoi elle persiste à présenter un portrait d'elle-même dont elle devait pertinemment savoir qu'il allait susciter des réactions négatives de la part des critiques littéraires : ayant régulièrement souligné l'insignifiance des propos ponctuels de la romancière, il aurait été crédule d'espérer qu'ils pussent apprécier cette reconstitution.

Au même titre que les deux autres ouvrages autobiographiques déjà analysés, ce recueil d'interviews revues et corrigées par F. Sagan vise un même objectif : revendiquer la subjectivité de son être et la valeur de son écriture, et donc par là même faire partager l'impression d'injustice vis-à-vis d'allégations infondées qui puisent leur justification dans les présomptions de la morale patriarcale. Le Personal Narratives Group a raison en effet de souligner que :

For a woman, claiming the truth of her life despite awareness of other versions of reality that contest this truth often produces both a heightened criticism of officially condoned untruths and a heightened sense of injustice.⁽³⁰⁾

Elle réaffirme au cours de ces pages son droit à la différence et dénonce les moules sociaux définissant des rôles rigides qui cantonnent *tous* les individus dans

des attitudes impersonnelles et aliénatrices. Elle réitère son refus de se laisser étiqueter : toute affiliation, aussi élogieuse soit-elle, est perçue comme une tentative de récupération par rapport à un modèle établi. Elle anéantirait de ce fait la raison d'être de ce document : revendiquer une spécificité, personnelle et littéraire, en même temps que dénoncer l'idéologie qui la nie.

Cette étude serait incomplète et partiellement fautive si nous ne mentionnions un élément très important qui accompagne très souvent les propos de F. Sagan : l'humour. Il s'exprime à différents degrés sous des formes variées, allant de l'auto-dérision malicieuse à l'ironie cinglante, et a une incidence décisive sur la lecture du texte. L'humour tient indubitablement un rôle important dans *Réponses*, mais il est aussi présent dans d'autres textes, autobiographiques et fictifs. Il fait en réalité partie intégrante de la personnalité de l'écrivaine et de son appréhension du monde qui l'entoure. C'est pourquoi il a été jugé plus opportun de lui consacrer un chapitre entier et nous aurons donc très bientôt l'occasion de parfaire notre analyse en précisant la fonction qu'il occupe au sein de l'oeuvre.

Avec mon meilleur souvenir

Avec mon meilleur souvenir est né de la collaboration nouvelle, en 1984, entre F. Sagan et les éditions Gallimard⁽³¹⁾. Pour sceller cette union, F. Sagan pensa tout d'abord donner un recueil d'articles déjà rédigés, mais se ravisa et rassembla des textes inédits⁽³²⁾ sur des personnes qu'elle avait rencontrées et admirées et sur des thèmes qui lui tenaient à coeur.

Cet ouvrage se présente sous la forme de chapitres successivement consacrés à : Billie Holiday, le jeu, Tennessee Williams, la vitesse, Orson Welles, le théâtre, Rudolf Nouriev, Saint-Tropez, Jean-Paul Sartre et les lectures. Ces dix textes peuvent être lus indépendamment les uns des autres mais un fil conducteur donne à l'ensemble une unité thématique : la fascination pour l'incommensurable, dans le sens laudatif du terme, c'est-à-dire dans tout ce qu'il renferme d'immensité, de passionnel, d'éblouissant sans franchir les limites de la démesure. Toutes les personnes dont F. Sagan se remémore le souvenir partagent cette

caractéristique : elles dégagent toutes une telle force intérieure, un tel magnétisme envoûtant qu'elles apparaissent monstrueusement fascinantes. Les autres passions correspondent à ces différents clichés qui ont créé le mythe de la romancière et dont elle parle ici en toute sincérité puisqu'ils correspondent également à une certaine réalité. Toutes ces activités ont pour point commun de permettre à celle qui s'y adonne de se mesurer aux limites de sa condition et de repousser toujours un peu plus loin la frontière qui sépare l'immensité du néant.

Comme les trois textes précédents, *Avec mon meilleur souvenir* ne reproduit pas le modèle autobiographique "standard". Sa structure fragmentée renvoie en quelque sorte aux interventions ponctuelles de *Des bleus à l'âme*, également disjointes et indépendantes les unes des autres, bien que formant un tout unitaire.

L'organisation des chapitres mérite également que l'on réfléchisse à leur succession chronologique. F. Sagan choisit d'alterner les textes consacrés à elle et ceux qui ont marqué son existence de quelque façon avec ceux centrés sur des thèmes qui lui sont très personnels.

On ne peut s'empêcher de remarquer à ce sujet que ces personnes sont essentiellement de sexe masculin : à l'exception de Billie Holiday, F. Sagan ne cite que des hommes puisqu'en plus des noms de Tennessee Williams, Orson Welles, Rudolf Nouriev et Jean-Paul Sartre, elle ne parle dans le chapitre des lectures que d'André Gide, Albert Camus, Arthur Rimbaud et Marcel Proust. Cette remarque s'applique également aux autres textes autobiographiques et en particulier à *Des bleus à l'âme* : à la seule exception de Colette, F. Sagan fait successivement référence à une vingtaine de personnalités masculines, parmi lesquelles on compte des hommes aussi différents que Balzac, Visconti, Van Gogh, Mao ou Diogène, pour n'en citer que quelques-uns.

Cette abondance de références masculines renvoie à une réalité que les féministes se sont empressées de dénoncer, à savoir que la culture collective, littéraire, artistique, politique ou autre est exclusivement masculine. Le conditionnement culturel opère dès le plus jeune âge et les cursus scolaires et universitaires comptent très peu, sinon aucun, de noms féminins illustres. La conséquence de ce que l'on peut appeler la pérennité d'un apartheid sexuel qui pendant des siècles a systématiquement relégué le féminin dans l'ombre, est irréversible : les femmes se retrouvent aujourd'hui privées d'un indispensable

passé référentiel par rapport auquel elles pourraient se situer. Ch. Planté explique que cette passion admirative pour les artistes mâles, en particulier ceux du passé, habituellement considérés comme les plus géniaux, mais aussi comme les plus virils dans leur esprit créateur, est très répandue chez les écrivaines du XIX^{ème} siècle :

Rien là d'étonnant. Quand les femmes qui écrivent cherchent des références, outre qu'elles veulent en général s'arracher à ce qui caractérise l'existence féminine dans leur société, elles ne vont trouver, dans le mythe, dans l'histoire, dans la religion, dans la littérature, l'art et la philosophie, que des noms d'hommes. Des femmes ? il y en a, relativement, très peu. Il faut être très cultivé pour les connaître, car elles sont passées sous silence par la tradition culturelle. Les seules figures féminines célèbres qui demeurent dans l'histoire sont entourées de clichés et de préjugés souvent négatifs, et qui rendent en tout cas compréhensible la difficulté pour bien des femmes de se référer à elles. Si le rapport aux modèles et aux grands prédécesseurs n'est simple pour aucun créateur, il est donc particulièrement douloureux pour les femmes.⁽³³⁾

La culture de F. Sagan est indubitablement le fruit d'une éducation traditionnelle et donc partielle. Il est facile en effet de comprendre que les différents établissements⁽³⁴⁾ qu'elle fréquenta dans sa jeunesse ne brillèrent pas par la modernité de l'enseignement qu'ils dispensaient. F. Sagan ne semble pourtant pas s'en outrer mais n'est pas pour autant dupe de la misogynie de certains "génies" du passé. Dans *Répliques* elle écrit à propos de deux d'entre eux :

Il y a aussi *La Chartreuse de Parme*. Ah ! Stendhal ! ... En revanche, je ne voue pas un culte à Flaubert, je le trouve "macho". Je trouve tout d'abord que son image de la femme est très réductrice. Il n'a pas voulu saisir les nuances et les subtilités du sexe faible. Ses descriptions très machistes m'agacent, c'est irritant. Je n'accroche vraiment pas avec lui. Le premier écrivain à avoir dépeint une femme intelligente fut Stendhal. Avant lui, les femmes étaient toutes vues comme des objets de désir ou des garces. Il fut bel et bien l'un des premiers à bousculer cet archétype. Heureusement d'ailleurs ! (*Rpls.* p. 59)

Ce commentaire montre en fait que le choix de ses mentors dépend en partie de la représentation de l'image de la femme que les écrivains du passé ont pu projeter dans leurs oeuvres. Il n'est par conséquent pas surprenant que les hommes auxquels elle rend hommage dans *Avec mon meilleur souvenir* partagent tous un point commun qui les rend si extraordinaires aux yeux de la romancière. Il est vrai qu'ils symbolisent tous un pouvoir créateur viril et qu'ils rassemblent

bien des caractéristiques du modèle masculin, mais leur bonté et leur générosité les différencient de la "norme" machiste. F. Sagan écrit à propos de Tennessee Williams :

Mais cet homme était bon. Il avait en lui comme Sartre, comme Giacometti, comme quelques autres hommes que j'ai connus trop peu, il avait en lui une parfaite incapacité à nuire, à frapper, à être dur. Il était bon et viril. (MS. p. 48)

C'est apparemment aux hommes virils, immenses de talent et de solitude, mais ayant su conserver malgré tout cette générosité à l'égard des autres, et ayant de surcroît respecté F. Sagan, sa personnalité et ses talents artistiques, que la romancière rend un si respectueux hommage où se mêlent, comme le remarque Ch. Planté, le personnel et l'affectif, l'ambiguïté amoureuse et le brouillage des identités singulières⁽³⁵⁾. Cette "parfaite incapacité à nuire, à frapper, à être dur" s'inscrit fidèlement dans la perspective idéologique de F. Sagan. Il est par conséquent logique qu'elle éprouve des affinités envers les hommes qui ne souffrent d'aucun sentiment d'infériorité à ne pas réprimer ce souci fondamental du bien-être de l'autre, au nom d'un soi-disant idéal de virilité. C'est pour elle une marque incontestable d'intelligence de leur part que de se montrer sensibles à la présence d'autrui et d'agir de façon à ne pas piétiner son espace vital. C'est en fait la condition *sine qua non* qui est à la base de sa conception des rapports humains.

Si F. Sagan glorifie le talent de ces hommes d'exception, elle n'affiche aucune fausse modestie à se placer à leurs côtés et ne semble éprouver aucun complexe d'infériorité à se remémorer leur présence. Après avoir écrit par exemple à propos d'Orson Welles que

Personne au monde, je crois, ne peut donner autant l'impression du génie tant il y a en lui quelque chose de démesuré, de vivant, de fatal, de définitif, de désabusé et de passionnel. (MS. p. 75)

elle enchaîne aussitôt dans le chapitre suivant sur son expérience du théâtre sans aucune transition, mettant ainsi sur un pied d'égalité les succès et les déboires d'Orson Welles dans le domaine du cinéma avec les siens propres dans celui du théâtre : ils sont certes différents mais valent à ses yeux le mérite d'être racontés.

Et en effet, tout le livre est bâti sur ce même schéma. Chaque chapitre évoquant la personnalité fascinante d'un monstre sacré est aussitôt suivi d'un autre centré sur un thème qui est personnel à F. Sagan. Cette structure contribue à donner l'impression que la romancière cherche en fait à abolir une échelle de valeurs arbitraire en imposant sa présence aux côtés de ceux qu'elle admire et respecte profondément. Il ne faudrait pas voir dans cet agencement une subite folie des grandeurs ou une prétention aveugle auxquelles F. Sagan aurait soudainement succombé. Elle a toujours su évaluer ses propres capacités artistiques et intellectuelles avec lucidité, comme le prouve ces propos :

C'est une littérature qui est la mienne. Et que je juge honnête, parce qu'elle n'excède pas ses prétentions. Je ne cherche pas à délivrer de message, à faire autre chose qu'écrire. Cela dit, la lucidité n'implique pas une modestie outrée. Je considère que j'ai du talent. Plus de talent que beaucoup de gens ne le disent. Mais peut-être moins que certains ne l'affirment. Plus de talent que les neuf dixièmes des gens qui sont publiés actuellement. Mais je ne suis pas Sartre, je n'ai pas écrit *Les Mots*. (Rpls. p. 50)

Il apparaît plutôt que F. Sagan cherche davantage à protester de son droit à l'écriture plutôt qu'à comparer son talent à celui des personnes qu'elle présente. En inscrivant régulièrement sa présence dans un ouvrage de souvenirs, elle continue en fait à défendre son statut d'écrivaine à part entière.

Comme c'était le cas pour *Des bleus à l'âme*, mais par le biais d'une technique différente, la structure d'*Avec mon meilleur souvenir*, aussi bien que son contenu, contribuent à atteindre le même objectif. L'enchaînement des chapitres donne une impression de va-et-vient permanent entre le retour sur soi et la projection de soi vers autrui. L'organisation structurale et thématique de l'ouvrage travaille encore une fois à faire fusionner deux types de préoccupations dont on a pu voir qu'elles étaient essentielles à F. Sagan, afin de les réunir et de les unifier sous un même statut commun. L'écriture d'*Avec mon meilleur souvenir* semble permettre à la romancière d'unifier son admiration profonde et sincère pour le génie créateur remarquable de virilité et sa revendication du droit non pas de se mesurer à lui, mais de considérer sa littérature comme étant un apport de valeur à un Tout basé sur la différence et la complémentarité : la Littérature.

Cette impression est renforcée à la lecture des chapitres consacrés à ses passions ; F. Sagan revient sur des thèmes qui lui sont chers et qu'elle a déjà eu l'occasion de développer dans des ouvrages précédents, autobiographiques ou fictifs.

Cet extrait d'une interview accordée à Jean-Jacques Brochier à la sortie d'*Avec mon meilleur souvenir* résume bien l'objectif de ces cinq chapitres :

- Dans tout ce que vous écrivez, il y a une part délicieuse de provocation. Ici, on a l'impression que vous avez pris tous les mythes qu'on vous colle comme des étiquettes depuis que vous écrivez, et que vous vous êtes dit : puisqu'ils sont à moi, parlons-en.

- Des mythes que l'on m'a accrochés toute ma vie, comme des poissons d'avril, mais qui correspondent aussi à une réalité, à une vérité. Le jeu, la vitesse, m'ont toujours amusée et m'amuse toujours. Alors pourquoi ne pas en dire du bien ?⁽³⁶⁾

L'élément provocateur est dans cet ouvrage atténué par l'hommage inconditionnel, mais il ne demeure pas moins à la base des textes personnels. F. Sagan a toujours dit avoir refusé de tricher. *Réponses* correspondait chez elle à un besoin de se montrer telle qu'elle était et surtout d'être respectée dans son individualité. *Avec mon meilleur souvenir* aspire au même dessein : elle raconte avec la même simplicité, la même lucidité et la même sincérité aussi bien une rencontre avec ses idoles que les folles escapades dans un Saint-Tropez pas encore atteint par la frénésie touristique, une échappée belle après une nuit irréaliste passée à la table d'un casino aussi bien que son amour de la littérature, ou les sensations fortes ressenties au volant d'une voiture qui obéit aux moindres réflexes. C'est tout cela qui fait la personnalité de F. Sagan, et aussi bien d'autres choses, au grand dam des critiques qui voient d'un très mauvais oeil qu'un/e écrivain/e ne consacre pas son existence à perfectionner son art et puisse envisager de la vie des plaisirs autres que ceux liés à son travail.

Ce n'est pas un hasard si F. Sagan termine cette série de tableaux sur l'élucidation de son rapport avec la littérature. Elle ne se contente pas en effet dans *Lectures* de rendre hommage à ceux qui ont éveillé son goût littéraire à une période de son existence où les goûts ont besoin d'idoles pour se dessiner et se définir. Elle exprime, il est vrai, sa dette spirituelle envers certains ouvrages qui lui ont révélé ce que l'on pourrait appeler sa vocation, mais elle justifie surtout la

place qu'elle est parvenue à se faire dans le milieu très fermé de la littérature. A propos d'un passage des *Illuminations* de Rimbaud, F. Sagan commente :

Quelqu'un avait écrit cela, quelqu'un avait eu le génie, le bonheur d'écrire cela, cela qui était la beauté sur la terre, qui était la preuve par neuf, la démonstration finale de ce que je soupçonnais depuis mon premier livre non illustré, à savoir que la littérature était tout. Qu'elle était tout en soi, et que même si quelque aveugle, égaré dans les affaires ou les autres beaux-arts, l'ignorait encore, moi du moins, à présent, je le savais. Elle était tout : la plus, la pire, la fatale, et il n'y avait rien d'autre à faire, une fois qu'on le savait, rien d'autre que de se colleter avec elle et avec les mots, ses esclaves et nos maîtres. Il fallait courir avec elle, se hisser vers elle et cela à n'importe quelle hauteur : et cela, même après avoir lu ce que je venais de lire, que je ne pourrais jamais écrire mais qui m'obligeait, de par sa beauté même, à courir dans le même sens. (MS. pp. 145-146)

Elle va plus loin dans la défense de son droit à l'art lorsqu'elle ajoute, juste après avoir déclaré sa vaine mais néanmoins perpétuelle course vers Rimbaud :

Et qu'importait d'ailleurs toute hiérarchie ! Comme s'il ne fallait pour éteindre le feu, quand une maison flambe, que les plus agiles, les plus rapides, comme si toutes les mains n'étaient pas utiles dans un incendie pour y apporter l'eau ; comme s'il importait que je me fisse, dès le départ, doubler au galop par le poète Rimbaud... La littérature m'a toujours, depuis les *Illuminations*, donné cette impression qu'il y avait un incendie quelque part, partout, et qu'il me fallait l'éteindre. (MS. p. 146)

Lorsque F. Sagan désapprouve la hiérarchisation des oeuvres littéraires, ou pire celle des écrivain/es, elle s'érige en fait contre l'esprit de compétition que la mentalité patriarcale a instauré à la base des rapports humains. Cette attitude vis-à-vis du non-sens de toute tentative de classification selon la valeur individuelle de l'oeuvre rejoint fidèlement son éthique des relations humaines : respect de la différence et complémentarité d'êtres divers au sein d'un tout harmonieux et homogène. Cette conception de l'existence pourrait sembler utopique à certain/es. Elle ne l'est qu'aux yeux de ceux et celles qui, trop attaché/es à des valeurs justifiées uniquement par la tradition, reposent leurs théories sur un raisonnement typiquement patriarcal.

Ces quatre ouvrages partagent de nombreux points communs, aussi bien par la matière dont ils traitent que par le style employé pour la mettre en valeur.

Chacun est néanmoins rédigé sous une forme qui lui est propre et cette diversité ne peut être que révélatrice en elle-même. Elle nous incite à déduire en effet que l'écrivaine éprouva le besoin d'expliquer, en changeant la manière d'une fois à l'autre, certaines vérités qui ne semblaient alors pas toujours bonnes à dire publiquement, peut-être parce que chacune de ses tentatives précédentes s'étaient soldées par un demi-échec : F. Sagan parvenait bien à exprimer son message, mais l'ensemble de la critique continuait d'afficher une détermination intraitable à ne pas même montrer la moindre inclination à le déchiffrer. Régulièrement mise dans la position de l'accusée coupable de non-conformité au modèle établi, l'autobiographe reprit ponctuellement la plume pour justifier et réaffirmer son droit à la différence.

Un dernier facteur vient confirmer ce rapport entre l'écrivaine et ses divers textes autobiographiques. *Avec mon meilleur souvenir* fut presque unanimement accueilli avec ferveur. La critique se plut à admettre que F. Sagan avait enfin intelligemment exploité ses véritables ressources intellectuelles et artistiques⁽³⁷⁾. Un an après cette publication, elle reçut Le Prix de la Fondation Pierre-de-Monaco qui récompensait l'ensemble de son oeuvre. Il est difficile de ne pas opérer le rapprochement entre ces deux événements, qui semblaient enfin consacrer un talent d'écrivaine, et le fait que F. Sagan n'a plus depuis publié de textes autobiographiques originaux. Il y a bien sûr eu récemment *Répliques* (1992) et ... *et toute ma sympathie* (1993). Ces deux ouvrages ne font en fait que prolonger *Réponses* et *Avec mon meilleur souvenir* puisque chacun présente sous une forme identique à son prédécesseur respectif l'évolution des pensées de F. Sagan⁽³⁸⁾.

Les circonstances favorables qui entourent la parution de ces deux ouvrages sont quelque peu différentes du climat hostile qui frappait tout ce qui avait trait à l'écrivaine jusqu'au milieu des années 80. Leur facture mimétique nous conduit à suggérer que c'est probablement moins le besoin d'affirmer sa valeur que le désir de donner une suite à un projet réussi qui en détermina la publication. La considération nouvelle dont bénéficie l'écrivaine depuis une dizaine d'années s'est logiquement traduite par l'apaisement de sa pulsion revendicatrice.

Chapitre VI :

La politique de l'humour

Dans ... *et toute ma sympathie*, F. Sagan consacre un chapitre à "un des éléments essentiels de [s]on existence quotidienne"⁽¹⁾ qui, selon ses propres termes, lui a permis de

plong[er] dans la célébrité avec un goût du comique qui, je crois, m'aidera beaucoup à éviter les plus funestes écueils de cette célébrité, dont ce fameux "coup de grisou" supposé intoxiquer les âmes les plus fortes, et dont on s'accorde à déclarer, dans les milieux les plus divers, qu'elle n'a pas ébréché ma modestie naturelle.⁽²⁾

Dans ce texte intitulé "Le Rire", l'auteure fait l'apologie d'une forme d'humour qu'elle n'a cessé de pratiquer depuis sa plus jeune enfance et ayant déterminé la nature du regard qu'elle a toujours porté sur elle-même et sur le monde extérieur, un humour non pas sarcastique ou féroce, mais plutôt cocasse et surtout espiègle.

Il représente également un mode d'écriture qui occupe une place primordiale dans sa littérature et ce serait une grave erreur d'en sous-estimer la raison d'être et ses conséquences.

L'humour est un concept difficile à définir en partie parce qu'il recouvre tant de formes. Notre objectif ici n'est pas de proposer une analyse exhaustive de ces diverses formes et des ressorts propres à chacune. Nous nous contenterons simplement de donner à ce terme le sens le plus général, à savoir synonyme de comique : qui provoque le rire.

Il serait aisé de reprocher à cette définition d'être trop équivoque. Pourtant, ce refus d'en délimiter plus rigoureusement la nature correspond à une remise en question des procédés d'identification généralement acceptés à propos de l'humour. Cet argument s'appuie sur les remarques proposées par R. Barreca dans l'introduction de son livre : *Last laugh : perspectives on women and comedy*⁽³⁾. Elle explique que la critique traditionnelle a depuis toujours proclamé que les écrivaines (et plus généralement les femmes) sont totalement dépourvues d'humour : bien qu'elles se soient effectivement essayées dans le genre comique, leurs tentatives ont lamentablement échoué :

Comedy written by women is perceived by many critics as trivial, silly and unworthy of serious attention. These reactions might appear understandable, given that women are writing outside the locus of power and authority. Writing about women's activities appears to many critics to have less purpose than writing about men's activities. When writing comedy, where the unofficial nature of the world is explored (to paraphrase Bakhtin), women are damned to insignificance twice over. They are the unofficial discussing the insignificant. Who but other women would listen ?⁽⁴⁾

Elle ajoute que cette critique a tort, lorsqu'elle daigne s'intéresser à la comédie féminine, de toujours la qualifier de "gentle, subtle and reconciling"⁽⁵⁾. Ce consensus provient d'une définition théorique de l'écriture comique qui s'appuie une fois de plus sur l'étude de textes quasi exclusivement masculins. La mise à l'écart des ouvrages comiques produits par des écrivaines explique que certaines variantes sont régulièrement considérées comme autant de défauts ou de maladresses :

If we look at the ways in which theoreticians have discussed comedy as a genre, we see that they are concerned with a number of central ideas all regarded as necessary and proper defining "comedy" : comedy as celebration of fertility and regeneration, comedy as the vulgar and exaggerated presentation of the familiar ; comedy as catharsis of desire and frustration ; comedy as social safety valve ; comedy as carnival ; comedy as unconscious, psychological reaction to

personal and social instabilities ; comedy as happy ending, joyous celebration, and reestablishment of order.

What then are the defining features of comedy in women's writings in relation to the discussion of comedy in general ? That women write comedy without "happy endings" ; that despite the absence of such an ending, these works can indeed be classified as comedies ; that they write comedies which destroy a social order, perhaps but not necessarily to establish a new and different order ; that their comedies may contain very little joyous celebration; that they use comedy not as a safety valve but as an inflammatory device, seeking, ultimately, not to purge desire and frustration but to transform it into action.⁽⁶⁾

Des recherches sociologiques font apparaître qu'en raison des codes comportementaux spécifiques imposés à l'homme et à la femme, l'humour est différemment employé par chacun des deux sexes : alors qu'il est apprécié lorsque l'homme le pratique, il est très souvent synonyme d'agressivité ou même de vulgarité lorsque les femmes y ont recours. Compte tenu de ces données culturelles, il semblerait que celles qui se l'approprient poursuivent un objectif bien précis :

It would appear from these studies that women who create comedy do so in order to intrude, disturb and disrupt ; that comedy constructed by women is linked to aggression and to the need to break free of socially and culturally imposed restraints.⁽⁷⁾

F. Sagan dit du rire qu'il est "un réflexe triomphant" en même temps qu'"une cuirasse, voire une arme blanche"⁽⁸⁾. Elle lui attribue une raison d'être essentielle lorsqu'elle conclut :

Car, qu'il soit féroce ou doux, suave ou sardonique, le rire, comme le soulignent l'adjectif et la locution qu'on lui accole si volontiers : l'irrésistibilité et les éclats, le rire est avant tout cette preuve éclatante et irrésistible de notre liberté première.⁽⁹⁾

Alors qu'il est pratiquement inexistant dans ses six premiers romans, l'humour fait son apparition dans sa littérature durant cette période difficile qu'elle dut affronter à la fin des années 60 et au début des années 70. *Le garde du coeur* (1968) surpasse par un ton ouvertement humoristique, voire ironique. L'ironie est plus perceptible encore dans *Des bleus à l'âme*, l'ouvrage dans lequel s'articulent justement avec le plus de force ses incriminations envers l'ordre établi. Si ce mode d'expression ne détermine pas autant la lecture des textes

ultérieurs, il continue de constituer un important paramètre : *Un profil perdu*, *Le lit défait* (1977) et *La femme fardée* (1981), ainsi que *Réponses* et *Avec mon meilleur souvenir* sont tous plus ou moins régulièrement ponctués d'observations drôles ou caustiques.

On aurait tort de négliger le rapport causal entre l'existence d'une crise personnelle profonde et l'expression d'une voix humoristique. Il ne s'agit pas d'une simple coïncidence. Il apparaît au contraire que ce mode d'écriture est un procédé inséparable de la pulsion justificative qui, nous l'avons vu, est à l'origine de la rédaction des textes autobiographiques. L'humour est en effet le moyen que privilégie F. Sagan pour remettre en question la validité d'un ordre imposé à tous/toutes comme le seul légitime et attaquer les valeurs inculquées dans la conscience collective.

L'humour autobiographique

Le degré d'humour qui imprègne les quatre ouvrages autobiographiques fluctue sensiblement d'un texte à l'autre. Il apparaît qu'il dépend en fait de la matière traitée dans chacun d'eux. En effet, c'est dans *Des bleus à l'âme*, le texte le plus ouvertement accusateur de l'idéologie bourgeoise dominante, que se manifeste avec le plus d'insistance l'humour ironique tandis que *Toxique*, retraçant une expérience personnelle douloureuse, présente de très rares réflexions qui se voudraient humoristiques. L'exemple suivant nous le confirme, lorsque la diariste évoque le nom de la drogue dont elle est désormais dépendante :

No 815 (Dommage que ce ne soit pas une date de l'Histoire de France ; je la connaîtrais par coeur). (T. p. 14)

Malgré la souffrance physique et surtout morale que lui inflige cette cure de désintoxication, F. Sagan tente désespérément de continuer à porter un regard lucide sur elle-même et de conserver son sens de l'humour. Un soir qu'elle ne parvient pas à trouver le sommeil, elle commente :

Impossible de dormir. Je suis bourrée de soporifiques et ne ferme pas l'oeil. Un peu le même effet que lorsqu'on dort pas du tout. Pas très agréable ni le contraire. La tête qui tourne, la démarche oscillante, un

creux à l'estomac et ces vertes pelouses...
J'exècre les gazons, plus jamais je ne verrai l'herbe, je n'irai pas en
Angleterre ; (T. p. 60)

Encore peut-on ici parler d'humour uniquement en comparaison avec le ton général qui caractérise l'ensemble de ce journal et qui est définitivement pessimiste. Il s'agit là d'un humour forcé, maussade : ces piètres tentatives traduisent un ultime effort de ne pas sombrer dans un désespoir inexorable.

Il est intéressant de constater pourtant que dans *Des bleus à l'âme*, dont la rédaction fut également déclenchée par un désir de surmonter une crise psychologique, F. Sagan choisit son ton le plus ironique pour affronter un état mental très similaire. Cette comparaison permet de mieux cerner la cible vers laquelle elle dirige ses critiques. La lecture de l'ensemble de l'oeuvre autobiographique nous amène en effet à remarquer que l'humour exprime une mise à distance entre le vécu et la réalité extérieure. Alors qu'il accompagne un regard essentiellement introspectif, l'ironie est le véhicule privilégié pour formuler une désapprobation envers la société contemporaine et les valeurs sur laquelle elle est fondée. C'est pourquoi la narratrice de *Toxique* ne s'y adonne pas : c'est une défaillance physique due à des circonstances fâcheuses qui a provoqué son état dépressif : elle en connaît la cause aussi bien que les moyens à sa disposition pour y remédier. Par contre, l'état dépressif mentionné au tout début de *Des bleus à l'âme* provient d'une dépression nerveuse présentée en ces termes :

Malheureusement, la médiocrité de Paris, ou la mienne, est devenue plus forte que mes envies folasses, et j'essaye péniblement, aujourd'hui, de me rappeler quand et comment "cela" a commencé. "Cela" étant ce désaveu, cet ennui, ce profil détourné que m'inspire une existence qui, jusqu'ici, et pour de fort bonnes raisons, m'avait toujours séduite.
(BA. p. 5)

Après un début qui trahit morosité et même désespoir, l'écriture prend très vite un tour plus moqueur lorsque l'introspection fait place à l'extériorisation.

Dans ces quatre ouvrages, trois thèmes principaux émergent comme étant systématiquement abordés sous le signe de l'ironie : différents critères qui ont trait à la littérature, la représentation que la presse fabrique de F. Sagan en tant qu'écrivaine, et plus généralement les conventions déterminant les comportements

humains.

Nombreux sont les passages où la narratrice fait référence à sa littérature et ce, sur le ton le plus ironique. Nous avons précédemment cité cet extrait où elle s'exclame soudain avoir complètement oublié la présence d'un personnage, ainsi que celui où elle interpelle le lecteur/la lectrice pour lui faire remarquer une nouveauté, à savoir la description complète d'un vrai menu⁽¹⁰⁾. Dans le même registre, il ne faut pas oublier ces quelques lignes se rapportant au décor :

Cela ne ressemble guère à un début de roman. Peut-être aurais-je dû - comment dit-on ? - "camper" mes personnages, le décor. Le décor, surtout, est bien succinct. Mais les décors m'assomment, sauf chez quelques écrivains qui y prennent un plaisir si méticuleux, si savoureux que je me sens sourire pour eux de bonheur. Là, évidemment, à me relire : six étages, un fauteuil branlant, des toits (logique, cela, au sixième) c'est peu. (BA. pp. 12-13)

Il est bien évident que son intention est ironique et qu'elle vise en fait à affirmer son droit à la différence, en remettant en question le bien-fondé des règles qui déterminent la "qualité" littéraire de toute fiction s'appuyant, dans le cas de la littérature réaliste, sur la vraisemblance des passages descriptifs. Elle trouve là une occasion immanquable de faire ouvertement fi des conventions littéraires établissant qu'un élément d'un texte fictif n'a pas toujours une fonction précise au sein de l'intrigue.

Mais l'exemple le plus savoureux a trait à un des rites institutionnels les plus sacrés du monde littéraire : la remise annuelle des prix. Le passage est cité dans son intégralité, car il traduit admirablement le ton ironique et son but réel :

Mais aujourd'hui, perchée sur mon balcon et regardant passer un chien hargneux, un père excédé et un enfant en larmes, je me vois très bien, plus tard, pleine de décorations diverses, siégeant, aimable et toujours un peu confuse au point de vue diction (il y a peu de chance que l'âge arrange les choses) dans un banquet chez Drouant, ou chez Maxim's, je ne suis pas maniaque. J'ai soixante-quatorze ans. Mon quatrième mari vient de mourir bêtement, comme on dit, je suis en noir et mes décorations n'en ressortent que mieux. Je finis juste une petite sole au citron, car mon médecin m'a interdit tout excès. Le petit neveu d'Edgar Schneider ou d'un autre m'interviewe, non sans mal, car un verre de chablis aidant, j'ai légèrement perdu la tête. Je lui explique néanmoins que ce dernier roman primé est admirable et que nous sommes bien contentes, mes copines Duras, Mallet-Joris et moi-même, d'avoir

consacré un talent neuf. Là-dessus, je me mets à glapir car je n'ai pas eu ma tarte à la framboise et que l'âge m'a rendue fort gourmande. (BA, p. 106)

Une autre institution littéraire vénérable sera également plus tard sujette à des remarques ironiques de la part de F. Sagan : l'Académie française. Dans sa biographie consacrée à la romancière, Jean-Claude Lamy rappelle qu'elle refusa poliment en 1973 le couvert qu'Hervé Bazin, le nouveau président de l'Académie Goncourt, lui offrait chez Drouant. De même, lorsqu'on lui proposa le soutien nécessaire à l'entrée à l'Académie française, elle déclina cette offre en expliquant :

Le vert ne me va pas du tout, ça me donne une mine de chien. Ensuite, je ne suis pas capable d'être à l'heure à un rendez-vous et je risque donc de mettre le dictionnaire en retard !⁽¹¹⁾

Dans ces divers exemples, F. Sagan moque la rigidité et le ridicule des lois gouvernant tout ce qui se rapporte à la Littérature. Les critères d'évaluation littéraire sur lesquels repose la "valeur" d'un texte (et qui permettent de distinguer le "bon" roman du "mauvais") et les institutions bâties autour de l'oeuvre littéraire sont fortement conventionnalisés : ils sont les symboles de toute une tradition littéraire dont on sait qu'elle est le résultat de manipulations masculines. En feignant de se résoudre enfin à les adopter, donc de les approuver et de les légitimer, elle a recours à un langage franchement ironique qui non seulement met en évidence son opposition personnelle à toutes ces pratiques, mais défie leur raison d'être.

La deuxième cible a trait à la représentation publique de la romancière et elle est directement liée à l'image de l'écrivain/e telle que l'idéalise l'idéologie patriarcale. Cette image exclut en effet toute idée de plaisirs terrestres, perçus comme étant frivoles et éphémères, par conséquent incompatibles avec la représentation traditionnelle de l'écrivain, enfermé dans sa tour d'ivoire et préoccupé uniquement de son art. Dans le passage ci-dessous, F. Sagan démolit le mythe de la difficulté d'être de l'écrivain solitaire et incompris, en proie aux affres de la création, et s'amuse à ridiculiser une conception hypocrite de son travail : celle d'une profession exigeante et ingrate, rendue plus difficile encore

par la présence permanente du doute et l'absence de toute contrainte hiérarchique. La narratrice nous rappelle ici certaines facettes que beaucoup préfèrent passer sous silence :

Quand je pense qu'on appelle ce métier libéral, quand je pense qu'on n'a même pas un chef de bureau pour vous taper sur les doigts, qu'on n'a personne, vraiment personne, pour noter vos copies et quand je pense que la liberté, au fond, n'est jamais qu'une chose que l'on dérobe, et que la seule personne à qui on puisse la dérober, dans ce cas, c'est nous-même. Voleur volé, arroseur arrosé, c'est notre lot. Les pires brimades ne peuvent jamais venir que de nous-mêmes. Quand je pense à mon malheureux destin qui consiste à faire ce que je veux quand j'en ai envie, de plus à en vivre largement, j'ai envie de sangloter. Enfin, j'espère que mes lecteurs et mon éditeur me comprendront et auront assez d'imagination pour me plaindre. (BA. p. 48)

Quant à sa propre représentation, F. Sagan défie ouvertement le droit que s'approprient ses détracteurs de porter un jugement moral sur quelqu'un/e qui ne respecte pas l'image stylisée de la personnalité et du statut de l'écrivain (et par un étrange esprit de déduction apparemment "logique", un jugement littéraire sur ce qu'il/elle écrit). On a vu qu'elle rejette les deux images que la presse lui renvoyait d'elle-même : l'écrivain scandaleux ou la jeune fille bourgeoise. Elle ponctue régulièrement son récit de réflexions piquantes visant à dénoncer cette tendance à la glorification, basée sur des stéréotypes primaires, qui justifie aux yeux de certain/es que l'on oppose son être à l'écrivain "idéal". L'exemple suivant se rapporte plus particulièrement à la passion qu'éprouve F. Sagan pour les voitures de sport et qui a donné lieu à des affirmations mensongères⁽¹²⁾. Après avoir discoursé sur l'horreur de la solitude sur le ton de la tristesse, elle écrit :

Et je voudrais secouer la poussière de mes sandales et fuir vers les Indes. (Mais je crains que les routes hippies ne soient pas assez carrossables pour la Maserati). (BA. p. 43)

On pourrait également citer cet autre passage au cours duquel la narratrice interrompt abruptement son récit fictif pour s'amuser à faussement s'offusquer face à ses propres manies d'écrivaine :

Eléonore et le jeune homme dansaient dans une boîte de nuit... Catastrophe ! Qu'ai-je dit ? Me voici retombée dans le petit monde de Sagan et les boîtes de nuit... En ce moment il est curieux, pour moi qui lis les journaux, de voir à quel point un auteur, qu'il s'appelle Troyat ou Jardin, ou n'importe qui, à l'instant où il fait entrer ses

personnages dans une boîte de nuit, évoque aussitôt aux yeux des critiques mon joli nom. Il semblerait que je sois devenue l'Hélène Martini de la littérature. Quant au malheureux auteur qui aurait le culot monstre d'exalter les charmes d'une voiture de sport, je lui en souhaite... (BA. p. 72)

Il ne fait aucun doute que ce recours à l'ironie a pour but de détruire l'image que la presse écrite renvoie de sa personne et d'invalider les critères d'évaluation subjectifs et inopportuns dont elle se sert pour déprécier sa littérature uniquement à cause de ses goûts personnels.

Le dernier sujet traité avec ironie englobe toute une série d'attitudes humaines qui se soumettent aux "normes" de la société moderne. Ce conformisme est visible dans une variété de domaines, qu'il soit sociaux, moraux, psychologiques, sexuels, économiques, etc. *Des bleus à l'âme* rassemble les pensées les plus critiques, dans lesquelles l'ironie s'attaque à plusieurs fronts qui ont tous trait à l'idéal social imposé par la mentalité bourgeoise capitaliste. En voici un exemple parmi tant d'autres :

Quand "l'homme", celui d'Apollo, se jette dans l'espace, ce n'est pas pour trouver son frère, j'en suis persuadée. C'est pour vérifier qu'il n'en a pas, et que ces malheureux soixante-dix ans qu'il a à vivre sont à lui seul [...]. Il suffit d'ailleurs de voir la tête "présumée" des Martiens ? Pourquoi seraient-ils laids et petits, les Martiens ? Parce que nous sommes jaloux. Et puis, "il n'y a pas d'herbe sur la lune, si ?" Non, "elle est à nous, l'herbe". Et toute cette bonne terre si nationaliste, si épouvantée, se rassure et s'entre-déchire aussitôt gaiement, s'arrachant l'herbe de la bouche, ou se l'arrosant de sang, en un même mouvement également absurde. (BA. p. 7)

La mise entre guillemets du mot "homme" mérite ici un commentaire. L'"homme" qui est mis en accusation dans ce passage ne fait pas référence à tout individu de sexe masculin : on a pu voir que F. Sagan dément la validité de la polarisation des êtres en fonction de leur sexe. Il symbolise ici la mentalité d'une société qui repose sur les valeurs négatives d'une conception capitaliste de la modernité. Sont dénoncés l'avidité, la prétention, l'arrivisme, l'égoïsme, le non-respect des droits élémentaires de tout individu, entérinés par l'idéologie dominante qui s'inspire d'une conception inadéquate d'un soi-disant progrès. On ne peut cependant pas ignorer la critique évidente formulée par ce discours agressif envers une idéologie essentiellement soutenue par un esprit masculin. La

domination écrasante de la présence de l'homme dans tous les domaines stratégiques de nos sociétés occidentales, et plus encore évidemment à l'époque où fut rédigé cet ouvrage, est généralement interprétée comme une preuve irréfutable que cette mentalité du progrès est typiquement masculine. F. Sagan rappelle pourtant que cet état de choses n'est pas le résultat de différences biologiques déterminantes mais une pure construction sociale qui valorise deux types antagoniques de comportement déterminés en fonction de l'appartenance sexuelle.

La situation politique, économique et sociale de la France telle qu'elle lui apparaissait au début des années soixante-dix fournit à F. Sagan autant de raisons de s'insurger. L'ironie est également le ton choisi lorsqu'elle mentionne la société de consommation, et en particulier les migrations annuelles qui transportaient depuis peu Français et Françaises sur les plages de la mer Méditerranée :

"Oh, qu'ils y aillent, soupire mon corps fasciste, qu'ils y aillent tous ensemble, qu'ils aillent bronzer et s'amuser dans ces endroits qui furent si souvent ma raison de vivre, mon amour, ma proie. Qu'ils les gardent, même. Vive les Clubs Méditerranée. A bas la mer du même nom ! Qu'elle s'ébatte avec ses jeunes cadres, ses vieux cadres, ses campeurs, la pauvre folle ! Moi, je ne la chanterai plus, je l'oublierai ; et si, par hasard, j'y passe, un jour convenable, en avril, par exemple, j'y tremperai un pied ou une main distraite et frileuse. Elle et moi, qui tant de fois..." (BA. p. 9)

L'institution du rite des vacances sur la côte d'Azur est un thème assez cher à F. Sagan pour qu'elle y consacre un chapitre entier dans *Avec mon meilleur souvenir*. Intitulé *Saint-Tropez*, ce récit "tragi-comique" (MS. p. 110) de ses relations sentimentales avec ce qui n'était au départ qu'un village de pêcheurs paisible se transforme vite en dénonciation sans appel contre un des plus dangereux fléaux de la société : le pouvoir de l'argent.

Avec mon meilleur souvenir n'est pas un ouvrage particulièrement humoristique : dans les différents chapitres, l'humour provient plus de la situation décrite ou du personnage célébré, comiques en eux-mêmes, que des commentaires que peut faire la narratrice. Seul *Saint-Tropez* est traité avec un humour ironique intentionnel. C'est également le seul texte au cours duquel l'hommage est terni par un sentiment de vive déception : F. Sagan déplore que le tournage du film de

Roger Vadim, *Et Dieu créa la Femme*⁽¹³⁾, ait fait de ce havre de paix le lieu de rassemblement du "tout Paris" d'abord, et de "toute la France" par la suite, et ait transformé rapidement la côte méditerranéenne en hypermarché de la chair et des plaisirs qui s'y rapportent, le tout bien évidemment placé sous l'empire de l'argent. Ces réflexions caustiques traduisent bien le regret d'un temps où les plaisirs n'étaient pas dictés par une mode aussi insidieuse que changeante :

Ce n'est plus le rire qui règne dans la nuit, ni le plaisir, ni la curiosité, c'est une sorte d'exhibition permanente - et généralement fausse - de cette gaieté, de ce plaisir, de cette curiosité, une exhibition qui recouvre en fait, petit à petit, une société aussi bourgeoise, aussi enrégimentée, aussi cancanière et provinciale que peut, que pourrait l'être celle d'une ville dont les héros n'auraient plus que des droits mais aucun devoir.
(MS. p. 118)

Comme *Avec mon meilleur souvenir*, l'humour qui prédomine dans *Réponses* émane plus des anecdotes que raconte F. Sagan que d'un ton volontairement provocateur. Il demeure l'arme la plus efficace pour ne pas se perdre dans les tourbillons de la gloire. Ainsi, le récit de son échec à l'épreuve d'anglais du baccalauréat devient le prétexte à une forme d'auto-dérision :

Je ne parlais pas non plus un mot d'anglais, et, une fois, énervée par ma propre impuissance, je me suis livrée à une pantomime endiablée devant l'examinatrice, pour lui montrer Macbeth : je l'ai menacée avec un poignard, j'ai marché d'un air sinistre autour de sa chaire, j'ai grimpé d'un bond, j'ai égorgé devant elle des enfants innocents, enfin j'ai tout fait. Elle était stupéfaite, terrifiée et elle m'a donné 3 !
(Rps. p. 38)

L'écrivaine fournit cependant quelques répliques piquantes à certaines questions qui reproduisent un discours fortement conventionnel. Cet échange indique bien la fonction critique qu'elle attribue à la question en mettant en évidence la fausse idée que l'esprit moderne offre de la notion de plaisir :

- A quel âge avez-vous découvert le plaisir ?
- Lequel ?
(Rps. p. 41)

Dans *Toxique*, *Réponses* et *Avec mon meilleur souvenir* F. Sagan applique divers procédés d'auto-dérision pour rendre compte d'un regard introspectif. Ce "fou rire intérieur à l'égard de soi", comme elle le nomme, est un moyen qui lui a

permis de traverser quarante ans d'une célébrité tumultueuse sans perdre sa lucidité envers elle-même. Lorsque ce regard se tourne vers l'extérieur, l'humeur est nettement plus vindicative et le ton plus ironique : c'est en effet ce mode d'expression qu'emploie F. Sagan chaque fois que ses propos se veulent subversifs vis-à-vis de l'idéologie bourgeoise, capitaliste et patriarcale, de la société moderne mise sous le signe du "progrès" et de toutes ses valeurs dont la même société revendique la légitimité et perpétue l'application.

Ces remarques corroborent les propos de l'écrivaine qui voit dans le rire la seule forme de pouvoir qu'elle apprécie et pratique :

C'est un délicieux pouvoir de faire rire, le seul que je connaisse concrètement, et le seul, d'ailleurs, que j'aime à exercer - sur plus d'une personne, s'entend.⁽¹⁴⁾

Plus qu'un pouvoir, le rire est bien pour la romancière "cette preuve éclatante et irrésistible de notre liberté première" qui, comme le soulignent les diverses recherches dans le domaine de l'humour féminin, permet à celles qui le pratiquent de formuler leur opposition par rapport au discours dominant et de revendiquer leur marginalisation volontaire.

Le garde du coeur

Dans *Réponses*, F. Sagan avoue s'être amusée dans ce septième roman à parodier non seulement sa propre littérature telle que la décrit la critique, mais également son propre personnage public:

Mais voilà des années que je suis poursuivie par un bruit de glaçons dans le verre, de tôle froissée, de machine à écrire qui vibre, de ragots de mariages, de divorces, etc., bref, de ce que le public appelle "la vie d'artiste" ! Longtemps ça a été un masque commode. Et puis, d'un certain côté, c'était vrai que j'aimais les Ferrari et l'alcool, les boîtes de nuit. Dans *Le garde du coeur*, je me suis amusée à me moquer de cette image que les journaux donnaient de moi. J'y ai mis le whisky à flot, l'argent, le jeu, les voitures ; le luxe, mais multiplié par quinze ! (*Rpns*. pp. 64-65)

J. Graves Miller confirme la nature parodique de ce texte lorsqu'elle

propose de lire *Le garde du coeur* comme une parodie de genre fictif populaire :

In what might be considered a major mode subset, to wit four novels rather reminiscent in tone of the whimsical fantasy found in *château en Suède* - *Le chien couchant* (1980), *Le garde du coeur* (1968), *La femme fardée* (1981), and *Un orage immobile* (1983) - Sagan even seems to parody other categories of popular fiction. Thus *Le chien couchant* reads like a pastiche hard-boiled thriller, while *Le garde du coeur* with its first-person narrator recalls a more urbane style of detective fiction. *La femme fardée* offers a burlesqued boat adventure and *Un orage immobile*, the least whimsical and a significant departure from the Saganian canon, revives the nineteenth-century confessional novel.⁽¹⁵⁾

Elle explique par ailleurs que dans ces quatre romans, l'auteure s'amuse à exposer et à repousser les conventions de chaque genre populaire qu'elle dé/re/construit, ce qui a pour résultat de créer "overtly implausible and even self-proclaimed escapist fiction"⁽¹⁶⁾. Cette invraisemblance romanesque s'inscrit comme une manifestation de la révolte de l'écrivaine qui, selon elle, s'illustre avec le plus de force dans *Un orage immobile*. Cette remarque justifie, semble-t-il, qu'elle se désintéresse quasi totalement des trois autres romans : leur évident aspect rocambolesque ne peut inspirer le même niveau de crédibilité accordé à des fictions moins fantaisistes. On peut donc reprocher à J. Graves Miller de succomber à l'attitude dominante de la critique traditionnelle qui écarte systématiquement les textes féminins comiques, trop frivoles pour être pris au sérieux. C'est cette appréhension du *Garde du coeur* comme parodie du roman policier mondain que je voudrais approfondir maintenant.

Dans son dictionnaire des procédés littéraires, Bernard Dupriez définit ainsi le mot "parodie" :

imitation consciente et volontaire, soit du fond, soit de la forme, dans une intention moqueuse ou simplement comique. [...] La parodie n'est sensible que pour qui connaît le modèle.⁽¹⁷⁾

Cette dernière précision nous oblige à définir le modèle qui permet l'identification d'un texte au genre policier. Dans l'introduction de son livre consacré à l'étude de l'utilisation de la fiction générique par certaines écrivaines féministes contemporaines, Anne Cranny-Francis répertorie trois principaux types de détectives : le style Hercule Poirot, Philip Marlowe et Miss Marple⁽¹⁸⁾. C'est

ce troisième modèle qui nous intéresse ici puisque, mise à part l'évidence du sexe du personnage principal, Dorothy Seymour, l'héroïne du *Garde du coeur*, n'est pas une détective professionnelle, contrairement aux deux autres modèles, mais se voit transformée en détective lorsque des circonstances exceptionnelles la mettent directement en contact avec un ou plusieurs actes criminels.

Ces modèles génériques s'inspirent d'un discours conservateur et remplissent une fonction bien spécifique : renforcer la domination et la pertinence du discours patriarcal⁽¹⁹⁾. La tâche des écrivaines qui cherchent à dé/re/construire le roman policier consiste donc à détruire les stéréotypes sur lesquels est basée l'identification de ce genre et à redéfinir une variété de modèles plus représentatifs de la réalité des deux sexes. Mais A. Cranny-Francis a raison d'observer qu'une simple redéfinition des personnages et des événements ne constitue cependant que la première étape. L'objectif final se présente ainsi :

In feminist fiction, including feminist genre fiction, feminist discourse operates to make visible within the text the practices by which conservative discourses such as sexism are seamlessly and invisibly stitched into the textual fabric, both into its structure and into its story, the weave and the print.⁽²⁰⁾

Notre but sera donc de montrer les ressorts employés par F. Sagan pour construire une fiction policière qui se pose en réaction contre le modèle générique conventionnel⁽²¹⁾. Cette reformulation peut être perçue à quatre niveaux différents : la description du métier de scénariste, la représentation des personnages, le déroulement de l'intrigue et la manipulation du langage.

Révision du scénario traditionnel :

Le garde du coeur est narré à la première personne par une narratrice intradiégétique, Dorothy Seymour, 45 ans, qui se présente rétrospectivement comme étant une femme divorcée mûre, épanouie, financièrement indépendante grâce à son métier de scénariste de films à succès.

Or, chaque fois qu'elle fait référence à sa profession, elle adopte un ton très ironique pour rendre compte de son travail effectif, qui consiste à rédiger des scénarios de films. Basés sur des best-sellers, elle reproche à ces textes de reproduire un modèle romanesque traditionnel conservateur tout à fait inepte. Le passage suivant illustre le peu de respect qu'elle porte à son activité mais surtout

au matériau qu'elle remanie :

je finis par avoir une certaine réputation dans la confection d'âneries en couleur, fort rémunératrices, semble-t-il, à mon grand étonnement. Les films historiques de la R.K.B. par exemple sont très souvent signés par moi et dans mes cauchemars je vois parfois s'approcher Cléopâtre, ulcérée, qui me déclare : "Non, Madame, je ne dirai pas : "Passez ô souverain de mon 'coeur' à César"." (GC. p. 10)

Cette mise en garde est répétée plus loin lorsque Dorothy décrit ainsi un exemple typique de roman sentimental :

Je somnolais donc, tout en lisant un synopsis spécialement imbécile dont j'étais censée écrire les dialogues dans les trois semaines. Il s'agissait, je crois, d'une jeune fille stupide qui rencontre un jeune homme intelligent et qui s'épanouit à son contact ou quelque chose d'approchant. Le seul ennui était que la jeune fille stupide me paraissait plus intelligente que le jeune homme. De toute façon, c'était un best-seller et il ne s'agissait pas d'en changer le sens. Je bâillais donc et espérais vivement l'arrivée de Lewis. (GC. pp. 72-73)

La scénariste discrédite ici le schéma conventionnel de l'intrigue sentimentale qui repose sur toute une gamme de clichés sexistes ayant totalement imprégnés l'imaginaire collectif. Mais il est évident qu'elle joue également avec ce modèle et qu'elle le manipule à ses propres fins. Au début de son récit, alors qu'elle s'interroge sur l'identité réelle de Lewis, elle se surprend à calquer ses pensées sur son mode d'écriture et se moque de son propre discours :

Et que savais-je de lui ? Avait-il aimé quelqu'un à la folie ? enfin ce qu'on appelle la folie et qui m'a toujours paru la seule forme sensée de l'amour. Etait-ce vraiment le hasard, la drogue ou bien le désespoir qui l'avait jeté sous les roues de la Jaguar ? Etait-il en train de guérir - de reposer - son coeur en même temps que sa jambe ? Et les regards obstinés qu'il jetait vers le ciel y discernaient-ils un visage ? Un réflexe affreux me fit souvenir tout à coup que j'avais utilisé cette dernière formule dans la vie de Dante, superproduction en couleur où j'avais eu le plus grand mal à introduire une pointe d'érotisme. Une voix off s'élevait tandis que le pauvre Dante, assis à son bureau rustique et moyenâgeux, relevait la tête d'un manuscrit dentelé, une voix qui murmurait : "Les regards obstinés qu'il jetait vers le ciel y discernaient-ils un visage ?" Question que les spectateurs devaient résoudre eux-mêmes d'ailleurs et, je l'espère, par l'affirmative.

Ainsi donc, j'en étais arrivée à penser comme j'écrivais, ce qui m'eût enchantée si j'avais eu la moindre prétention à la littérature ou le moindre talent. Hélas... (GC. pp. 25-26)

Lorsqu'elle découvre que Lewis est l'auteur des trois meurtres, Dorothy va

même jusqu'à écrire :

Je voguais entre J. H. Chase et Delly. (GC. p. 96)

La narratrice invoque ces deux genres fictifs populaires pour mieux exposer leur discours archaïque et débilisant. Ce faisant, elle marque ses distances par rapport à ces modèles génériques et, dès le départ, avertit le lecteur/ la lectrice que le texte qu'il/elle est en train de lire se pose en réaction contre les conventions qui gouvernent les différents genres populaires invoqués.

La représentation des personnages :

Les premières pages du *Garde du coeur* annoncent un changement radical du ton saganesque. Dorothy relate l'épisode de sa rencontre avec Lewis Miles et en profite pour tracer le portrait de celui qui tient le rôle de son chevalier servant. Ce long passage donne le ton :

En attendant, le souverain de mon coeur, de mon corps tout au moins, devait être Paul Brett, ce soir-là, et j'en bâillais d'avance.

Paul Brett est pourtant fort bel homme. Il représente les intérêts de la R.K.B. et de diverses firmes cinématographiques. Il est élégant, agréable et beau comme une image. A tel point que Pamela Chris et Louella Schrimp, les deux plus grandes vamps de notre génération, celles qui depuis dix ans croquent sur les écrans la fortune des hommes, leur coeur et leur propre fume-cigarette, s'en sont successivement entichées et ont sombré dans les larmes après la rupture. Paul a donc un passé glorieux. Or, en le regardant ce soir-là, malgré les circonstances, je ne voyais en lui qu'un blondinet. Et un blondinet quadragénaire. Ce qui est déprimant. Mais il fallait bien se rendre : après huit jours de fleurs, de coups de téléphone, de sous-entendus et de sorties en commun, une femme de mon âge se doit de céder, tout au moins dans nos contrées. Le jour J était arrivé, nous filions à 140 vers ma modeste demeure, à deux heures du matin et, pour une fois, je déplorais âprement l'importance des rapports sexuels dans le comportement de l'individu. J'avais sommeil. Mais j'avais déjà eu sommeil la veille et trois jours avant, je n'en avais donc plus le droit. Le "Bien sûr, mon chou" compréhensif de Paul serait remplacé, je le sentais, par "Dorothy, qu'est-ce qui se passe, vous pouvez tout me dire..." inévitable. Donc à moi la joyeuse tâche de sortir la glace du Frigidaire, de retrouver la bouteille de Scotch, de tendre un verre à Paul en faisant tinter joyeusement les glaçons et, enfin, de m'allonger dans une pose délicieuse, à la Paulette Goddard, sur le grand canapé du living-room. Là-dessus, Paul viendrait vers moi, m'embrasserait et me dirait après, l'air profond : "Cela devait arriver, n'est-ce pas, chérie ?" Eh oui, cela devait arriver. (GC. pp. 11-12)

L'ironie renforce ici l'impact d'une conception quelque peu renversée du

comportement mental et physique des deux sexes. Le personnage de Paul est le prototype du mâle occidental dans toute sa splendeur patriarcale, que l'héroïne réduit à une "image". Cette représentation intentionnellement unidimensionnelle est celle que ce genre littéraire (et la littérature traditionnelle en général) réserve plus particulièrement au/x personnage/s féminin/s qui tient/tiennent toujours le rôle secondaire consistant à valoriser la force et l'intelligence du héros. Il est par conséquent intéressant de constater que ces rôles sont ici interchangeables.

En outre, en décrivant à l'avance la suite "logique" de sa soirée avec Paul, Dorothy porte l'attention sur les pratiques liées au comportement sexuel. Le recul ironique transforme cette mise en valeur en mise en accusation.

Plus que de déconstruire l'image du mâle patriarcal et de son comportement pourtant, ces quelques pages annoncent une attaque des procédés de caractérisation propres au genre policier. En effet, la plupart des personnages de ce roman sont outrageusement stéréotypés : il y a la secrétaire Candy, aussi pulpeuse et romanesque que stupide, Louella Schrimp, archétype de la vedette de cinéma, belle et sophistiquée mais capricieuse et hautaine, Jerry Bolton, producteur de cinéma à Hollywood dépeint assis derrière son bureau en grande conversation téléphonique et fumant une cigarette, et enfin Bill Macley, metteur en scène déchu, qu'un Hollywood impitoyable a conduit à l'alcoolisme et qui doit à présent se contenter de diriger des films de deuxième catégorie. Tous ces personnages secondaires constituent autant de figures désormais classiques de la littérature policière populaire. La narratrice ne manque pas de le souligner lorsqu'elle taille leur portrait respectif avec économie et tranchant et accompagne ses descriptions caricaturales de remarques ironiques chaque fois que leur langage verbal et gestuel reproduit ou exagère les stéréotypes exposés dans ce genre littéraire.

Dorothy, quant à elle, n'est pas à l'abri de son propre regard narquois et il n'est pas rare qu'elle soit la cible de ses propres commentaires ironiques. Elle se présente comme un être qui dissimule derrière le masque de la femme libre, indépendante et socialement intégrée, un moi intérieur dont elle pressent l'identité immuable⁽²²⁾. C'est cette Dorothy qui porte un regard ironique sur l'être qui obéit à la définition que l'ordre établi impose à la féminité et au comportement qu'il lui

attribue. Parfois elle en informe le lecteur/la lectrice par le biais de l'humour : c'est le cas lorsqu'elle explique la raison de son déguisement hebdomadaire en jardinière (GC. p. 17 & 19). A d'autres moments pourtant, Dorothy ne peut que se moquer d'elle-même quand elle se surprend à afficher une réaction conforme à la discipline sociale, notamment au moment où elle feint la surprise à l'annonce de la décision prise par Lewis de rester chez elle :

Je laissai tomber ma cigarette, la ramassai et me levai en marmonnant quelque chose du genre "Eh bien, dites-moi, ah ! ça alors, allons bon, si je m'attendais ", etc. (GC. p. 45)

Le ton ironique qui se dégage de cet enchaînement d'exclamations, évoquant la "chronique d'une fausse indignation annoncée", sert à indiquer le ridicule d'une attitude dictée par l'acceptation d'une règle sociale qui veut qu'une femme n'héberge pas "gratuitement et en toute innocence" un jeune homme. En s'y pliant, Dorothy met en valeur ces pratiques mais les remplit d'un regard évidemment critique lorsqu'elle se moque d'elle-même qui se sent obligée de respecter les "apparences".

Le recours à l'ironie tend cependant à disparaître lorsque la narratrice retrace ses tête-à-tête avec Lewis. Ce personnage se définit moralement, socialement et sexuellement en dehors des normes établies. Malgré sa jeunesse et sa beauté, les deux modes de définition en fonction desquels est déterminée la réussite sociale dans le milieu hollywoodien (qui n'est en fait qu'une représentation à peine exagérée de la société moderne occidentale), Lewis se situe volontairement en marge du rôle prévu à son effet. Son apparence extérieure, qui répond aux conditions d'intégration à la "norme", est en opposition avec son identité réelle, qui est celle d'un être renfermé, à la limite de la sociabilité, indifférent à l'argent et à la réussite professionnelle, sans ambition apparente, sans domicile fixe, et de surcroît impuissant, comme le découvre le lecteur/la lectrice à la fin du roman. Lewis méprise le milieu hollywoodien où les rapports humains sont basés sur l'avidité et l'hypocrisie, alors qu'il ne rêve que de générosité dans les relations humaines.

C'est ce goût forcené de la gratuité qui unit Dorothy et Lewis. Les deux heures hebdomadaires consacrées au nettoyage de la Rolls sont un exemple

éloquent de l'importance que tous deux accordent à ce sentiment :

A midi et demi, la Rolls était étincelante, superbe et nous follement heureux : nous tournions autour en buvant notre cocktail, nous nous félicitions de notre matinée. Je sais pourquoi : elle avait été parfaitement inutile. La semaine allait passer. Les jours, les ronces grimperaient sur la voiture, nous ne nous en servirions jamais. Mais nous recommencerions le dimanche suivant. Nous retrouvions ensemble des plaisirs d'enfants : les plus forcenés, les plus gratuits, les plus profonds. Le lendemain, lundi, nous retournerions à nos travaux rémunérés, précis et quotidiens, ceux qui nous permettraient de manger, boire et dormir, ceux qui rassureraient "les autres" sur notre vie. Mais Dieu, que je haïssais la vie parfois et ses engrenages. (GC. pp. 71-72)

La narratrice présente ainsi une identité masculine et féminine qui, loin de s'opposer fondamentalement, retrouve une appréhension du monde commune, telle que le souvenir de son enfance la lui renvoie, c'est-à-dire non encore fondamentalement pervertie et déterminée par l'appartenance à un sexe ou à une classe sociale.

Le déroulement de l'intrigue :

C'est sur la complicité grandissante qui rapproche ces deux personnages que semble se concentrer le début du roman. L'intrigue plus spécifiquement policière est pratiquement inexistante au début, malgré l'accumulation de trois cadavres. Dorothy se contente de croire les différentes versions officielles, à savoir que son ex-mari s'est suicidé, que Louella Schrimp a péri dans un accident de voiture et que Jerry Bolton a été victime d'un crime crapuleux. Or, la vue d'un Lewis aveuglé par le désir de tuer un inconnu ayant manqué de respect envers elle lui fait soudainement prendre conscience qu'il pourrait être l'instigateur de ces trois morts :

Il avait l'air si innocent, en robe de chambre, les sourcils en l'air, que le doute m'envahit. Et le tissu de coïncidences, de demi-preuves, de remarques que j'avais confectionné pendant la nuit se déchira tout à coup. Je marmonnai :

"Lewis... ce n'est pas vous qui les avez tués, n'est-ce pas ?

- Lesquels ?"

Cette réponse était, pour le moins, décourageante. Je n'osais pas le regarder :

"Tous. Frank, Bolton, Louella.

- Si."

Je poussai un faible gémissement et m'appuyai à ma chaise.
(GC. p. 92-93)

Contrairement à Dorothy, que cette révélation anéantit, le lecteur/la lectrice a pu anticiper cette possibilité dès la découverte du premier cadavre, ou sinon du deuxième et la formuler comme hypothèse de lecture. Il serait par conséquent facile de reprocher à l'écrivaine de ne pas entretenir la tension dramatique, condition sine qua non d'une "bonne" fiction policière.

De plus, contrairement au roman policier traditionnel qui maintient le suspense jusqu'aux dernières pages, l'identité du coupable est révélée au deux-tiers du *Garde du coeur*, ainsi que le motif des crimes : éliminer quiconque ose contrarier l'héroïne. Ces aveux coupent ainsi court aux spéculations que les lecteurs/lectrices sont habituellement conduits/es à émettre jusqu'au dernier moment lors de la lecture de ce type de littérature. La structure narrative propre à ce genre est de ce fait contrariée.

On peut dès lors s'interroger sur la raison d'être du dernier tiers du *Garde du coeur* puisque le "mystère" est élucidé et qu'il ne semble plus y avoir quoi que ce soit à ajouter. C'est en fait dans ces cinquante dernières pages que se situe l'élément le plus subversif du texte.

Dorothy se retrouve confrontée à un dilemme :

Je pouvais me taire et jeter Lewis dehors. Mais c'était lâcher un fauve dans la rue. Il continuerait à me suivre de loin et à tuer autour de moi, comme une machine. Je pouvais exiger qu'il quitte la ville, mais il avait signé un contrat pour des années et on le retrouverait partout. Et je ne pouvais pas le livrer à la police. Je ne pourrai jamais livrer qui que ce soit à la police. J'étais coincée. (GC. p. 98)

Il est significatif qu'elle rejette instinctivement la troisième option qui est d'avoir recours à la solution considérée comme étant la seule valable compte tenu des circonstances. Refuser de dénoncer le coupable aux autorités compétentes équivaut à refuser d'entériner les institutions en place. Comme le remarque fort pertinemment A. Cranny-Francis, ce silence articule une position subversive vis-à-vis des notions d'harmonie et de justice sociale, ainsi que de toute fiction qui renforce les attitudes sociales conservatrices⁽²³⁾.

Il faut dire que le personnage de Lewis défie les normes qui définissent traditionnellement le coupable⁽²⁴⁾. Les valeurs qu'il défend sont trop proches de

celles de Dorothy pour qu'elle ne sympathise pas avec le mépris qu'il porte à l'idéologie bourgeoise, à ce conformisme qui déshumanise et dépersonnalise les individus. Il émerge plus comme une victime que comme un coupable : par le biais de la marginalité de Lewis, c'est en fait la société moderne qui est mise au banc des accusés. Si l'on en croit l'analyse d'A. Cranny-Francis, cette particularité est une caractéristique de la révision féministe de ce genre :

While criminals were sometimes protected in traditional detective fiction, because their motives were good, they were invariably dispatched by the end of the story - dying of cancer, suicide, disappearing to parts unknown. They were not left to serve as a continual challenge to their own society. In some of the more radical texts, however, the criminal gets away with murder. This conclusion is disturbing for readers, and only acceptable if they accept the social criticism of the writer ; that is, if they accept that the social order with which they are familiar is not as just and harmonious as they have been taught to believe. These radical texts rely for effectiveness, therefore, on their ability to produce a reading position which incorporates a subversive social critique.⁽²⁵⁾

Lewis ne sera pas dénoncé, choix qui équivaut à contester un des éléments essentiels du roman policier traditionnel, à savoir la construction de l'intrigue de sanction, à la fin de laquelle le fautif est mis hors d'état de nuire.

Le dernier tiers du récit peut laisser dubitatif : il devient d'autant plus "loufoque", comme le qualifia R.-M. Albérès⁽²⁶⁾, que l'ironie est plus présente. Après une crise de foie occasionnée par la découverte de la vérité, dont la narratrice nous dit que "cela peut paraître peu, deux jours de nausées pour trois cadavres, mais seuls ceux qui ignorent la crise de foie peuvent me jeter la pierre." (GC. p. 100), Dorothy prend les résolutions suivantes :

Néanmoins, je décidai de mettre les choses au point une bonne fois avec lui. Dès que j'eus pu avaler un steak et un grand whisky, je convoquai Lewis dans le salon et lui adressai mon ultimatum :

1° Il s'engageait formellement à ne tuer strictement personne sans mon autorisation. (Il était évident que je ne la lui donnerais jamais, mais je trouvais plus habile de lui laisser un espoir.)

2° Il arrêta de prendre ses petits sucres au L.S.D.

3° Il essayait pour de bon de se trouver une maison à lui.

(GC. p. 101)

La crédibilité de l'intrigue devient plus aléatoire encore lorsqu'un typhon

vient conclure une situation devenue inextricable. L'arrivée à brûle-pourpoint de ce cataclysme naturel, avec sa charge symbolique, pourrait trop rapidement être qualifiée d'invraisemblable, compte tenu également de la légèreté de ton qui en accompagne le récit. Il est clair pourtant que ce dénouement se pose en parodie de la tragédie classique lorsque Dorothy commente :

Les éléments s'en mêlaient. Macbeth n'était pas loin, la fin approchait.
(GC. p. 134)

Ceux et celles qui avaient appréhendé jusqu'ici le récit comme une fiction policière ne peuvent être que déroutés/es par le ton volontairement badin et moqueur employé pour décrire une situation aussi dramatique et par ce dénouement extravagant. Ils les obligent cependant à réévaluer le texte non plus en fonction de l'éventuelle "vraisemblance" des événements relatés, mais en tenant compte des divers commentaires qui jalonnent le récit à propos des conventions littéraires propres à chaque genre mêlés dans ce roman.

Le langage :

Pour terminer enfin, il convient de mentionner la récurrence de certains jeux de mots qui peuvent être interprétés comme un défi au discours dominant. L'intrigue du *Garde du coeur* est structurée en fonction de l'interprétation littérale que Lewis donne à une expression courante n'ayant qu'une valeur métaphorique : "Je le tuerai." Cette stratégie détermine également le dénouement, puisque Dorothy s'empresse d'accepter que Lewis vienne habiter avec elle et son mari après qu'il a lancé cette réplique à propos d'un tiers : "Celui-là, je le tuerai" (GC. p. 149).

R. Barreca nomme cette technique "metaphor-into-narrative" :

I want to suggest that there is a pattern woven into women's writing, particularly women's comedic writing, which I can most easily call metaphor-into-narrative. The basis of this strategy relies on reliteralizing what has become merely symbolic. Rather than creating a word/object/action that accrues meaning through repeated appearances in a text, metaphor-into-narrative illustrates the stripping away of symbolic or over-determined meaning in order that the "original" significance of the word/object/action should dominate. It involves a linguistic strategy that takes a metaphor, simile, perhaps a cliché, and plays it out into the plot of the text.⁽²⁷⁾

Dès les premières pages du roman, la narratrice nous donne un avant-goût de cette pratique qui consiste à dévier la portée d'un discours dont la valeur est ainsi dépréciée. Calme et enjouée, Dorothy élude les questions d'un Paul nerveux et scandalisé par son attitude en fournissant une réponse littérale à ce qui se borne à une formule toute faite :

"Vous savez que tout le monde parle de votre dernière extravagance en ville ?
- Tout le monde, tout le monde, répétais-je d'un air aussi incrédule que modeste.
(GC. p. 18)

tandis que quelques lignes plus loin, elle continue à se moquer du conformisme de cet homme qui lui signale le danger que représente la présence sous son toit d'un drogué en crise d'hallucinations :

"Et s'il vous tue, un jour, vous prenant pour un poulet ou Dieu sait quoi ? Et s'il file avec vos bijoux ?"
Je m'insurgeai :
"Voyons, Paul, personne ne m'a jamais prise pour un poulet."
(GC. p. 19)

Dorothy n'est pas la seule à user de cette technique. Lorsque Lewis lui relate son entrevue avec Jerry Bolton à Dorothy, il raconte comment il a provoqué cet homme de pouvoir en lisant une revue sous son nez, dans l'indifférence totale :

- Quand il a raccroché, il m'a demandé si je me croyais chez le dentiste.
- Qu'avez-vous répondu ?
- Que non. Que je n'étais jamais allé chez un dentiste, de toute façon. J'ai de très bonnes dents."
(GC. p. 63)

Face à Louella Schrimp, en visite chez Dorothy, il ébranle ainsi sa contenance légendaire :

"Vous ne savez pas, monsieur, que l'on raccompagne généralement les dames jusqu'à la porte ?"
[...]
"Les dames, oui", dit Lewis tranquillement. Et il ne bougea pas.
(GC. p. 78)

Cette technique consiste donc à redonner un sens littéral à un mot ou une expression qui a perdu son sens originel. R. Barreca rappelle que la mésentente verbale est un concept classique du genre comique mais ajoute que l'exploitation de la métaphore telle qu'elle est manipulée dans certains écrits de femmes se différencie radicalement de cette technique dans la mesure où :

by attaching a buried, literal meaning to what is intended to be inert and meaningless, women writers subvert the paradigmatic gesture of relief that is seen to characterize comedy. A joke usually depends on the equation between initial error (taking something literally) and final pleasure (discovering that it is only meant figuratively). Here the process is reversed ; the joke depends on the error of believing language to be used figuratively when it is used literally. There is little relief in this comedy ; it is more apocalyptic than reassuring.⁽²⁸⁾

Selon elle, il ne fait aucun doute que cette écriture est spécifiquement féminine et traduit le refus d'accepter l'autorité de l'ordre symbolique en attaquant le langage codifié qui le caractérise⁽²⁹⁾.

La valeur évidemment critique de cette manipulation du langage est indubitable. Pourtant, rien ne prouve la justification et encore moins la validité de l'opposition essentialiste entre symbolique/masculin d'une part et sémiotique/féminin de l'autre qui ne tient aucun compte des influences extérieures qui contribuent en grande partie à modeler l'identité adulte de tout être humain. Il est exact qu'un grand nombre de femmes est exclu de la sphère masculine, mais cela est dû essentiellement au conditionnement social, moral et sexuel qui les a placées en marge du modèle établi posé comme norme. Il est tout aussi exact cependant d'avancer que tous les hommes ne se reconnaissent pas dans cette norme et que leur appartenance au sexe masculin ne leur donne pas automatiquement accès à l'espace symbolique.

C'est cette perception des rapports humains que F. Sagan a toujours exposée dans ses écrits, et c'est cette même vision qui prévaut dans *Le garde du coeur*. Si l'on admet que la présence de jeux de mots peut être interprétée comme une mise en cause de l'autorité d'un langage, force est de constater que dans ce roman, F. Sagan semble indiquer par l'intermédiaire de Dorothy et de Lewis, qu'aussi bien un homme qu'une femme peuvent se plaire à y avoir recours.

Le jeu de mots vient toujours interrompre un discours qui reproduit typiquement l'idéologie dominante, comme le montrent les divers exemples déjà cités. Conformément à la conception saganesque des rapports humains, la subversion du langage n'est pas l'apanage du féminin mais constitue un moyen efficace de singulariser l'autorité du discours entérinant l'ordre à respecter et de dénoncer son pouvoir sur l'identité de chacun/e. La motivation qui peut inspirer cette attaque n'est pas déterminée par le sexe de l'individu mais par sa position par rapport au discours dominant : marginalisation ou intégration.

Sous le couvert de la comédie burlesque, *Le garde du coeur* ne se limite plus à condamner l'immobilisme de l'idéologie dominante, sa politique d'exclusion et de hiérarchisation. En pointant du doigt les divers éléments qui permettent d'identifier un genre fictif classique, avant de les manipuler à ses propres fins, F. Sagan propose un de ses textes le plus ouvertement en conflit avec le conformisme littéraire.

Pour revendiquer le droit à la différence, qu'elle soit sociale ou littéraire, "l'incorrigible Sagan" va par la suite exploiter tout le potentiel critique de la satire sociale dans un ouvrage au style encore inédit.

La femme fardée

La rédaction de ce douzième roman se déroula dans des conditions pénibles. Prise entre un procès contre les Editions Flammarion, qui publiaient ses livres depuis treize ans, et les accusations de plagiat à propos de son précédent roman *Le chien couchant*⁽³⁰⁾, F. Sagan était devenue la cible de calomnies injurieuses. Elle a expliqué à ce propos :

C'est dur d'écrire après une journée vécue dans une atmosphère pestilentielle, remarque Françoise Sagan. Ce livre [*La femme fardée*] était une espèce de bouée de sauvetage. D'une certaine façon, je me préservais en me plongeant tous les soirs dans une fiction qui était mille fois plus séduisante pour moi que la réalité.⁽³¹⁾

Une fois de plus, l'état psychologique de la romancière semble avoir déterminé son mode d'écriture. On a pu remarquer que les périodes de crise

personnelle aboutissaient souvent jusque-là à la publication d'un texte autobiographique à valeur fortement revendicative. F. Sagan manifesta son exaspération vis-à-vis des clichés accolés à sa personne et à sa littérature par le biais de la parodie dans *Le garde du coeur* ; les ennuis professionnels qu'elle connut au début des années 80 coïncident avec la production du roman le plus cynique de sa carrière. Plus qu'une coïncidence, cet enchaînement vient corroborer l'hypothèse selon laquelle l'humour, sous quelque forme qu'il s'exprime, constitue pour elle "cette preuve éclatante et irrésistible de notre liberté première".

La publication de *La femme fardée* provoqua une énorme surprise, et pour cause : il totalise cinq cents pages ! Elle fut unanimement qualifiée d'"exploit" et interprétée comme un signe évident que F. Sagan était enfin parvenue à surmonter sa paresse. Mais quoi qu'elle fasse, la romancière se retrouve toujours sous le feu des accusations. Après qu'on lui eut reproché de toujours situer l'action de ses romans dans un petit milieu doré et artificiel, la critique jugea d'un mauvais oeil qu'elle plantât le décor du *Chien couchant* dans les terrils miniers du nord de la France. Lorsque dans *La femme fardée*, elle revint à son milieu habituel, les commentaires sur "le petit monde saganesque" semblèrent retrouver toute leur mauvaise foi vindicative. Françoise Xénakis eut la franchise de dénoncer cette hypocrisie lorsqu'elle entama sa chronique sur ces quelques mots :

Talent facile ? Ecoutez, il n'y a pas de talent facile, et il y a talent ou il n'y en a pas, et ici il y en a. Et vous, loups hurleurs qui croyez devoir "bramer" (je sais, je sais, les loups ne bament pas, merci) à gauche pour plaire aux nouveaux tenants du château, pourquoi lui reprocher soudain ses personnages milliardaires. Quand elle essaye de raconter les terrils du Nord, tout le monde se marre. Plus, on va jusqu'à la traîner en justice et là, des avocats baveux se font le porte-parole de gens qui affirment qu'elle a les connections cérébrales sclérosées et qu'elle est finie ! Un beau démenti que cette *Femme fardée*.⁽³²⁾

Autre exemple de cette duplicité chronique : à présent qu'elle publie un "gros" roman, comme beaucoup le qualifièrent après avoir tant spéculé sur la "minceur" des précédents, on s'étonne à peine de la réaction générale, dont le moins qu'on puisse en dire est qu'elle était prévisible, à l'image de cette remarque parue dans le journal *Le Figaro* :

Pour traduire l'ennui et la futilité mieux vaut écrire moins de cinq cents pages. Françoise Sagan l'avait compris jusqu'alors. Les gros bateaux ne lui réussissent pas -⁽³³⁾

Nombreux se sont en outre plaint de l'impression de "déjà-lu", dont Bertrand Poirot-Delpech :

ce premier long texte de l'auteur n'est qu'une reprise, étirée jusqu'à la caricature, des situations, mentalités et tours de main popularisés par treize [sic] romans et sept pièces de théâtre.⁽³⁴⁾

Il est vrai que l'intrigue romanesque n'est pas l'élément le plus curieux de ce roman. Ni le plus innovateur puisque F. Sagan ne fait qu'illustrer un message qui est désormais bien connu.

La femme fardée retrace l'aventure que partagent douze personnages, neuf jours durant, lors d'une croisière musicale et gastronomique en Méditerranée. Selon le schéma désormais habituel, la sympathie du lecteur/de la lectrice est dirigée vers les deux personnages qui refusent de se laisser emprisonner dans les normes sociales. Leur victoire sera de trouver dans un amour sincère et réciproque une authentique raison de se rebeller contre les pressions qui les enfermaient jusque-là dans une apparente soumission à l'ordre.

Ayant depuis longtemps renoncé à provoquer l'autoritarisme de son mari, spécimen typique de l'idéal masculin patriarcal, Clarisse Lethuillier s'est craintivement réfugiée dans un silence supposé docile, dissimulant son être authentique sous l'épaisse couche d'un maquillage "épais, rutilant et grotesque" (FF. I p. 33). Ce personnage féminin est en fait l'héroïne classique de la littérature de F. Sagan, qui ne se reconnaît dans aucun des codes et pratiques en vigueur dans la société à laquelle elle appartient de par sa présence physique. C'est pourtant la première fois que la romancière la dépeint si malheureuse et si marginalisée qu'elle en est venue à trouver dans l'alcool sa seule motivation à vivre.

De son côté, Julien Peyrat affiche son rejet des valeurs dominantes par le biais de son imposture sociale. Il se situe en porte-à-faux sur ce paquebot pour milliardaires ostentatoires : la raison pour laquelle il s'immisce dans ce cercle est de parvenir à duper les passagers, aux jeux de cartes, mais surtout en essayant de vendre à l'un/e d'entre eux/elles un faux tableau de Marquet. Son dessein n'est

pas de se faire accepter dans ce milieu pour lequel il n'éprouve aucune sympathie, mais de profiter de l'avidité pécuniaire de ceux/celles qu'il considère avec mépris et moquerie. Son comportement d'observateur amusé, comme celui de Clarisse, contribue à accentuer le ridicule des manies et des codes qui dictent le paraître de chacun/e.

Les composantes et le déroulement de l'intrigue ne sont donc pas nouveaux. En ce sens, *La femme fardée* partage ce point commun avec *Des bleus à l'âme* : le "fond" sert de prétexte pour expérimenter une "forme" sur laquelle repose la raison d'être du texte. Nous délaisserons par conséquent l'aspect purement événementiel pour nous concentrer sur les problèmes soulevés par le mode d'écriture.

J-C. Lamy est un des rares à considérer ce roman différent des autres déjà publiés lorsqu'il écrit :

Cet étonnant roman de cruauté et de drôlerie est unique dans la production de Sagan.⁽³⁵⁾

Unique non seulement à cause de sa longueur inhabituelle, mais plus particulièrement de par le ton qui le caractérise.

La femme fardée fonctionne sur le mode du réalisme satirique : la plupart des personnages ne sont pas individualisés puisque chacun est en fait, à divers degrés, un/e représentant/e du système économique, politique et social moderne. Leur présentation initiale ne laisse aucun doute quant aux intentions véritables de l'écrivaine qui trace leur portrait avec vigueur et intransigeance : le capitaine Ellédocq, qui "ressemblait tellement à l'idée qu'on se fait d'un vieux loup de mer, avec sa stature de colosse, sa barbe, ses sourcils et sa démarche chaloupée" (FF. I p. 11), et son second Charley Bollinger, "homosexuel et protestant" (FF. I p. 12), sont chargés de veiller au bien-être des passagers. Parmi eux figurent par ordre d'apparition : Armand Bautet-Lebrêche "L'Empereur du Sucre" (FF. I p. 18) et sa femme Edma, "femme 'volubile et charmante, étourdissante' comme elle aimait à le dire elle-même" (FF. I p. 14) ; Hans-Helmut Kreuze, pianiste bavarois de grand renom qu'on "imaginait très bien avec un casque à pointe, sectionnant les

poignets d'un enfant dans ses langes" (*FF*. I p. 22) ; Andréas Fayard, jeune homme de Nevers, un de "ces jeunes gens que le vent du soir ramenait chaque année dans la tribu affamée mais inexorablement unie des grandes fortunes" (*FF*. I p. 27) ; Julien Peyrat, soi-disant commissaire-priseur en Australie, séduisant et désinvolte, mais surtout joueur professionnel et trafiquant de faux tableaux ; Eric Lethuillier, fringant directeur d'un hebdomadaire de gauche, prétentieux et opportuniste, accompagné de sa femme, la mystérieuse et distinguée Clarisse, alcoolique et outrageusement fardée ; la Doriacci, diva adulée, avec son franc-parler et son goût réputé pour la compagnie des jeunes hommes ; Simon Béjard, producteur de cinéma inculte et gaffeur, suivi d'Olga Lamouroux, l'incontournable starlette cynique et ambitieuse.

Le degré de la caricature varie considérablement en fonction du comportement des protagonistes. Ils appartiennent en fait à trois catégories différentes :

- Il y a tout d'abord Eric Lethuillier, Armand Bautet-Lebrêche, Olga Lamouroux et Hans-Helmut Kreuze. Ils personnifient les valeurs dominantes sur lesquelles repose la société actuelle : le pouvoir, l'ambition, l'opportunisme, la domination, l'hypocrisie, l'égoïsme, le non-respect de l'autre, etc... Ayant totalement entériné les valeurs sociales qui fondent et justifient leur existence, ils se contentent d'accepter sans le discuter le bien-fondé de leur raison d'être. L'exhibition de leur suffisance et de leur étroitesse d'esprit fournira autant de prétextes à des remarques les plus moqueuses. Tous les quatre seront les grands perdants à la fin de la croisière.

- Viennent ensuite ceux et celles qui, sous l'apparence d'un conformisme rassurant, laissent percer la faille : leur solitude. Charley, Edma Bautet-Lebrêche, la Doriacci et le jeune Andréas tentent désespérément de refouler leur angoisse existentielle en se raccrochant à leur masque. Nettement moins infatués d'eux-mêmes que ne le sont les quatre précédents, ils ont l'intelligence de se rendre compte que leur attitude ne peut finalement tromper qu'eux/elles-mêmes. Ils ne parviennent pourtant pas, ou ne veulent pas, pour diverses raisons relevant de la mauvaise foi, remettre en question leur système d'auto-définition. Ceux/celles-là bénéficient d'une certaine indulgence de la part du narrateur/de la

narratrice qui leur épargne les pires sarcasmes. Mais leur sort demeure sombre : leur fuite incessante condamnera les trois premiers à devoir se contenter de leur insatisfaction permanente tandis que la mort mettra fin au voyage d'Andréas.

- Et enfin il y a celui et celle sur qui repose l'intrigue : Clarisse Lethuillier et Julien Peyrat. Ils se définissent en marge d'un conformisme jugé aliénateur et donc condamnable et échappent par conséquent au traitement impitoyable de la romancière. Ils seront les deux seuls à connaître la promesse d'un avenir meilleur à la fin du roman, lorsqu'ils s'éloignent du *Narcissus*⁽³⁶⁾, main dans la main, en direction du soleil couchant.

La satire féminine constitue un domaine qui n'a pas encore été véritablement exploré par la critique féministe. La raison en est simple : il existe à ce jour très peu de textes d'écrivaines qui pourraient entrer dans cette catégorie et fournir un champ d'investigation représentatif d'une tendance particulière.

Le pourquoi de cette absence reste à élucider. Il semble toutefois improbable que les écrivaines ne se soient que très rarement essayées à la satire. Bien qu'il soit impossible de prouver la validité de cette allégation sans préalablement approfondir les recherches sur ce sujet, celles effectuées sur d'autres aspects de la littérature féminine, et plus particulièrement sur les comédies, nous autorisent à attribuer cette pénurie à la difficulté que rencontrent les femmes de faire publier un texte sortant du domaine qui leur est traditionnellement réservé. Il est déjà difficile pour la critique d'accepter l'humour féminin en termes autres qu'inoctensif et distrayant. Or, la satire véhicule un message nettement plus explicitement subversif que l'humour dans la mesure où elle ne laisse aucun doute quant à sa fonction première : critiquer en moquant. Il est donc dans la "logique" de la réception d'ouvrages féminins que la satire féminine connaisse un sort moins équitable encore.

Ceci paraît d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit de satire sociale, comme c'est le cas dans *La femme fardée*, puisque les attaques se dirigent indiscutablement sur l'organisation de la société et sur les convictions qui la légitiment. Les individus ne sont ridiculisés que par le biais de l'idéologie qu'ils incarnent et sur cette technique peut s'articuler une véritable condamnation de la société française contemporaine. Par l'intermédiaire de personnages fictifs qui sont bel et bien

reconnaissables, le narrateur/la narratrice met en cause la légitimité de cette idéologie mais surtout, elle en expose les conséquences les plus pernicieuses sur le comportement humain.

Certains/es ont choisi de voir dans la méthode de caractérisation de *La femme fardée* une preuve flagrante de la maladresse de la romancière qui démontrait une fois encore, et cette fois-ci de manière irréfutable, son incapacité à créer des personnages "réels", dotés d'une psychologie profonde parce que complexe⁽³⁷⁾. Mais il est facile de rétorquer que la caricature est le procédé essentiel sur lequel repose la satire. De nombreux écrivains s'en sont servis bien avant F. Sagan et n'ont pas été pour autant accusés de n'avoir aucun talent littéraire. Il apparaît que l'origine des commentaires négatifs qui accueillirent ce roman est à chercher davantage dans un sentiment d'irritation provoqué par la nature évidemment provocatrice de cet ouvrage publié par *une femme* que dans une appréciation impartiale basée uniquement sur le texte. Il n'est pas difficile d'imaginer que beaucoup aient été davantage agacés par le droit que s'était approprié cette femme de critiquer sévèrement l'organisation de la société moderne que par les procédés de caractérisation purement stylistiques.

Pour conclure ce chapitre, il convient de souligner, dans les deux romans à l'étude ici, le caractère subversif qui émerge d'un dénouement *apparemment* semblable à l'aboutissement de l'intrigue de la romance traditionnelle : l'héroïne trouve enfin l'accomplissement de son être féminin auprès d'un homme. Comme c'était déjà le cas pour *Un profil perdu*, il existe une différence essentielle entre cette conception traditionnelle de l'épanouissement de la femme et celle suggérée dans *Le garde du coeur* et *La femme fardée* : l'homme qui finit par conquérir leur sensibilité n'est pas le représentant de l'archétype masculin promu par l'idéal bourgeois patriarcal.

Dorothy opte pour le ménage à trois, amalgamant ainsi les qualités spécifiques à chacun des deux hommes qui lui sont proches. En imposant au sein de son couple conventionnel la présence d'un Lewis marginal, elle parvient ainsi à satisfaire deux principes contradictoires qui lui sont chers. Clarisse quant à elle quitte un mari oppressif et hypocrite pour refaire sa vie avec un homme qui se

situe volontairement en conflit avec l'harmonie sociale. Lewis Miles et Julien Peyrat sont tous les deux des "hors-la-loi" au regard des autorités : par leurs actes criminels respectifs, justifiés à leurs yeux par un état d'esprit et une perspective de l'existence en désaccord avec l'ordre établi, ils rejettent la validité ainsi que la raison d'être de cette organisation de la société.

Dans les deux romans, l'héroïne non seulement accepte cette transgression mais y participe : alors que Dorothy devient complice par le choix "passif" (mensonge par omission) qu'elle fait de ne pas dénoncer Lewis aux autorités policières, Clarisse décide quant à elle de jouer un rôle actif dans la mystification de son amant : c'est elle qui vient à son secours alors que Julien est sur le point d'être arrêté pour recel et vente de tableau volé, après qu'il a été dénoncé par le mari de Clarisse. En quelques phrases, elle transforme ce crime en simple farce :

- Monsieur le commissaire, dit Clarisse sans le regarder, monsieur le commissaire, je suis désolée : nous avons projeté avec M. Peyrat et Mme Bautet-Lebrêche, de faire une farce à mon époux, dont nous trouvions la prétention en matière de peinture un peu agaçante, il y a quelques jours... M. Peyrat transportait ce faux qu'il gardait comme une curiosité ; par amusement, nous avons pensé le faire acheter par mon mari, quitte, bien sûr, à lui apprendre la vérité une fois à Cannes. Nous devons lui éclairer les yeux à déjeuner, tout à l'heure. (FF. II p. 267)

Toutes deux décident de se placer en dehors des limites de l'ordre judiciaire établi et renforcé par l'idéologie dominante et de se ranger aux côtés de son opposant, et donc d'entériner la légitimité de cette opposition.

Pour en revenir au thème central de ce chapitre, il est maintenant établi que l'humour, tel qu'il est employé dans la littérature de F. Sagan, remplit une fonction primordiale. Innocent et enjoué lorsqu'il accompagne un regard lucide sur une vie personnelle à bien des égards exceptionnelle, il se charge d'ironie dès lors qu'il s'agit d'évaluer "ce régime Louis-Philippard et content de lui" (BA. p. 34). Il est loin dans ce cas de pouvoir être qualifié de "gentle, subtle and reconciling" mais double au contraire le récit souvent critique en lui-même d'une intention subversive décisive.

L'humour est un mode d'expression intrinsèque de la révolte de la romancière : elle revendique sa spécificité littéraire en contestant la légitimité des

canons qui servent à estimer la valeur d'un texte. Le dernier chapitre consacré au *Lit défait* et à *Un orage immobile* va nous amener à explorer un autre subterfuge dans l'écriture qui confirmera cette thèse.

Chapitre VII :

L'écrivain mis en cause

Après avoir fait entendre sa voix autobiographique pour faire valoir son écriture, F. Sagan choisit à deux reprises de mettre en scène un écrivain qui allait à son tour exposer un certain nombre de considérations à propos de l'art et de la création littéraire.

La majorité des critiques présuma qu'Edouard Maligrasse et Nicolas Lomont, personnages principaux respectivement du *Lit défait* (1977) et d'*Un orage immobile* (1983), servaient de "masques" à la romancière qui déguisait simplement sa voix pour continuer à nous faire part de sa propre conception de tout ce qui peut avoir trait à la littérature. Cette appréhension de l'oeuvre ne faisait que perpétuer une attitude déjà expliquée selon laquelle l'auteure dissimule toujours une expérience personnelle derrière ses personnages fictifs, soulignant ainsi implicitement son incapacité "typiquement féminine" à se distancer de sa réalité immédiate⁽¹⁾. Le fait qu'il s'agissait ici de personnages *masculins* constituait une variante purement anecdotique et sans aucune incidence sur l'interprétation du texte.

Rien ne nous autorise pourtant à présupposer que le point de vue exprimé

dans ces deux ouvrages soit celui de F. Sagan. Ce chapitre tentera de démontrer que le choix d'un personnage masculin pour incarner la profession d'écrivain/e permet au contraire ici de mettre en valeur et de dénoncer le mécanisme psychologique de l'écrivain : sa pulsion créatrice se nourrit d'un fantasme centré sur une représentation sexiste de l'être féminin, aliénée par une conscience avide de pouvoir.

Avant de nous lancer dans cette voie, on se doit d'ajouter une remarque qui n'est certainement pas sans conséquence pour les conclusions que nous devons apporter à cette analyse : la plupart des romans publiés par la suite mettent en scène un personnage masculin qui tient lieu de héros, et s'écartent par conséquent du schéma d'intrigue qui donnait jusque-là une unité à son oeuvre. *Le chien couchant* (1980), *Un sang d'aquarelle* (1987) *La laisse* (1989) et *Un chagrin de passage* (1994) privilégient tous la perception d'un protagoniste masculin, tandis que *La femme fardée* (1981), *De guerre lasse* (1985) et *Les faux-fuyants* (1991) présentent une vision partagée par plusieurs personnages, masculins et féminins. Certains/es en déduisirent par conséquent que la romancière se désintéresse désormais de la condition féminine et que ses écrits postérieurs à 1975 ne contribuent en aucun cas à la cause féministe. Le choix d'un homme comme protagoniste principal n'est cependant nullement incompatible avec une perspective féministe : l'analyse d'*Un peu de soleil dans l'eau froide* a révélé qu'il constitue un moyen tout aussi valable et efficace de représenter avec plus de profondeur certains comportements et réflexes masculins qui aliènent l'être féminin et entravent l'expression de son identité.

Points communs

Au premier abord, les deux romans offrent peu de points de comparaison. L'intrigue du *Lit défait* se déroule dans le milieu artistique parisien contemporain et retrace l'évolution de la relation amoureuse orageuse entre Edouard Maligrasse et Béatrice Valmont, deux personnages tirés de *Dans un mois, dans un an*. Le dénouement apparaît plutôt optimiste puisqu'après bien des revirements émotionnels, les deux amants semblent parvenir à trouver un certain équilibre relationnel qui peut laisser espérer une chance de bonheur au-delà des limites du

texte. *Le lit défait* est raconté par un narrateur/une narratrice omniscient/e qui, comme dans *Un peu de soleil dans l'eau froide*, tend dans la première partie à focaliser l'attention du lecteur/de la lectrice sur le personnage principal masculin Edouard, même s'il/si elle ne limite pas l'angle de vision à ce seul protagoniste. Et comme dans ce précédent roman, l'héroïne développe dans la seconde partie une conscience intérieure qui la rend moins mystérieuse et plus sympathique au public.

Inversement, l'action d'*Un orage immobile* se situe en province, dans la région d'Angoulême, au XIX^{ème} siècle. Le récit est fait à la première personne par un narrateur intradiégétique, Nicolas Lomont. Celui-ci raconte vers 1860, quelque trente ans après qu'elle s'est terminée, l'histoire de son amour malheureux pour Flora de Margelasse et plus tard son sentiment confus pour Marthe. Elle se termine "mal", avec la mort tragique de la plupart des acteurs/actrices de ce drame et lui-même avoue n'être depuis qu'un mort-vivant (*OI*. p. 8).

Malgré ces trois différences appréciables touchant aussi bien à la forme qu'au fond, il existe un certain nombre de similitudes qui autorisent une analyse comparative.

La principale se rapporte bien évidemment à la profession des deux personnages masculins. Edouard est auteur de théâtre dit "intellectuel", une forme d'expression artistique qui connut un certain succès d'estime dans les années soixante-dix, tandis que Nicolas est un notaire respecté de province qui va se transformer en écrivain le temps de mener à bout son projet. Qu'il s'effectue dans un contexte professionnel ou amateur, l'acte d'écriture occupe une place primordiale au sein de l'intrigue et donne lieu à de nombreuses réflexions que nous analyserons bientôt.

Ces deux hommes partagent également certaines caractéristiques psychologiques : bien qu'ils affichent de nombreux signes extérieurs de la réussite personnelle et sociale, ils sont tous deux les victimes d'un amour unilatéral.

Edouard correspond bien en effet à l'image que Béatrice s'était faite de lui cinq ans auparavant. Malgré son succès professionnel, il est demeuré face à Béatrice le jeune chevreau éperdument amoureux de la belle "panthère" (*LD*.

p. 23). Passionnément épris d'elle dès l'instant où il l'avait rencontrée, et sans que leur première rupture n'ait en quoi que ce soit atténué l'intensité de ses sentiments, Edouard est initialement présenté comme un homme ne se définissant que par rapport à sa maîtresse et prêt à tout accepter d'elle, du moment qu'elle consent à le garder à ses côtés. Il endure ainsi les pires angoisses de l'amour passionnel non partagé, car Béatrice n'a rien de la partenaire aimante et reconnaissante. Aussi, s'incline-t-il devant sa maîtresse retrouvée comme devant le Saint Sacrement (*LD*. pp. 8-9) et dépose-t-il son être tout entier aux pieds de son "barbare sexuel", son "idole féroce", le "vampire de sa vie" (*LD*. p. 10). Malgré les souffrances physiques et morales que lui vaut sa soumission, Edouard ne songe à aucun moment à se révolter contre son bourreau et encore moins à quitter celle qui est la seule à pouvoir lui procurer ses plus grands bonheurs comme à lui asséner les coups les plus dévastateurs.

Nicolas quant à lui se présente rétrospectivement ainsi :

En 1832, j'avais trente ans. Je n'étais qu'un jeune homme âgé, et niais de surcroît, célibataire, héritier d'une des meilleures charges de notaire de la province, bon parti, voire bel homme, si l'on recherchait la santé plus que l'élégance. (*OL*. p. 8)

Avant sa rencontre avec Flora de Margelasse, Nicolas était un homme plutôt sain de corps et d'esprit, jouissant d'une bonne notoriété professionnelle et assez satisfait de son propre sort. Mais la suite des événements va révéler la vraie nature de cet homme. Son amour déçu pour Flora fait naître en lui des sentiments ambigus et inconnus qui s'intensifient au fur et à mesure que l'amour entre Gildas et Flora devient une évidence et que lui-même se voit contraint de se transformer d'acteur éventuel en témoin réduit à la passivité. Ces sentiments atteignent leur paroxysme lorsque la fuite des deux amants à Paris l'évince définitivement de l'intrigue amoureuse.

Contrairement à Edouard qui connaît la seule angoisse de se voir un jour rejeté par Béatrice, et qui, même si son amour n'est pas réciproque, a le bonheur de pouvoir l'extérioriser, Nicolas connaît, lui, le désespoir de devoir bâillonner tous ses désirs et ses élans passionnels envers Flora. Ce refoulement se fait pourtant dans le silence le plus total puisque jamais Nicolas n'élèvera la voix contre celle qui est à l'origine de sa souffrance. Soumis, prêt à obéir à ses

moindres souhaits et à s'effacer pour ne pas entraver ses chances de bonheur, Nicolas partage avec Edouard ces traits psychologiques plus traditionnellement attribués à la femme qu'à l'homme. Deux victimes de l'amour à sens unique qui révèlent, dans leur incapacité à susciter un sentiment réciproque chez la femme qui est tout à leurs yeux, un effacement, une résignation, un abandon total de soi généralement assimilés à un comportement féminin.

Dans les deux romans, le rapport de force qui unit chacun de ces deux personnages à sa partenaire respective, et qui semble être au départ en défaveur de ces deux hommes, va néanmoins évoluer d'une telle manière qu'il se trouve en réalité progressivement inversé. Les deux intrigues suivent effectivement un déroulement parallèle : centrées tout d'abord sur la détresse impuissante d'Edouard et de Nicolas, elle va peu à peu révéler le pouvoir sous-jacent qu'exercent ces deux écrivains sur l'"objet" de leur inspiration. Avant de tenter d'analyser l'impact de ce revirement et les conséquences que cela peut entraîner sur la lecture des deux romans, il est intéressant de tenter tout d'abord d'expliquer les raisons pour lesquelles F. Sagan a choisi de représenter l'acte d'écriture sous les traits d'un personnage masculin.

L'écrivain fictif :

Dans *Françoise Sagan*, Judith Graves Miller écrit à propos d'*Un orage immobile* :

Anxiety of authorship may again have encouraged her to masculinize her fictional author. But there is ample evidence in *Un orage immobile* that he is merely a blind for a feminine - or better, feminist consciousness. [...]

Since most writers are men, since the writer is normally constituted as "male", it is not surprising that Sagan's desire to be taken seriously leads her in her fiction to create male authors.⁽²⁾

On peut en effet se demander si l'auteure ne succomba pas à la tentation d'avoir recours à l'autorité de la voix masculine pour évoquer sa profession, éliminant ainsi le risque de ne pas être prise au sérieux⁽³⁾.

De plus elle déclara lors d'une interview à la sortie du *Lit défait* que parmi tous les personnages fictifs qu'elle avait créés au cours de sa carrière, Edouard était celui dont elle se sentait le plus proche⁽⁴⁾. Il ne semble par conséquent pas

trop présomptueux d'avancer que l'écrivaine est plus présente dans ces deux romans, et plus particulièrement peut-être dans *Le lit défait*, que dans tous ceux qu'elle a publié auparavant. C'est ce qui a d'ailleurs fait dire à la critique qu'Edouard et Nicolas n'étaient que de simples porte-parole de F. Sagan.

Cette présence peut être perçue à plusieurs niveaux. On retrouve d'abord dans *Le lit défait* de nombreuses objections, énoncées par le narrateur/la narratrice omniscient/e, que la romancière a pu exposer soit dans ses ouvrages autobiographiques, soit au cours d'interviews accordées à la presse écrite ou lors d'émissions radiophoniques et télévisées.

Edouard est un jeune auteur d'"avant-garde", Béatrice est quant à elle comédienne de boulevard, et à la sortie du roman la critique en conclut que *Le lit défait* était la rencontre en même temps que l'opposition de ces deux formes d'expression artistique. Cette opposition vise en fait à signifier que l'un n'est pas meilleur que l'autre, et que toute forme d'expression, qu'elle soit intellectuelle ou populaire, trouve son utilité publique. F. Sagan en profite ainsi pour renouveler son désaccord vis-à-vis de ceux et celles qui jugent la valeur d'une oeuvre en fonction de la matière sur laquelle elle repose, de sa complexité, et ne voient dans sa propre littérature que frivolité et facilité, insinuant par là que les thèmes développés dans "son petit monde peuplés d'oisifs préoccupés par de faux-problèmes" sont incompatibles avec la notion d'Art.

La rencontre de ces deux univers fournit surtout l'occasion d'insérer quelques remarques personnelles sur le milieu artistique et intellectuel de l'époque qu'elle défendait publiquement comme étant les siennes. Après les événements de mai 1968, certains/nes se firent un devoir en France d'éveiller la conscience du "peuple", de réveiller l'esprit de lutte et de révolte de la classe ouvrière face à l'exploitation capitaliste. La présence du personnage de Kurt van Erck, ami d'Edouard et directeur de théâtre d'avant-garde, permet à la romancière de régler quelques comptes avec ceux et celles qui se posaient en arbitres et défenseurs de l'Art, seuls/es capables de juger du meilleur moyen d'éduquer les "masses". Il est prétexte à attaquer la condescendance et l'arrogance infondées de ces pseudo-juges qui cherchaient à instruire ceux et celles qu'ils nommaient souvent péjorativement "le peuple" en leur montrant des pièces de théâtre obscures et

hermétiques (souvent adaptées d'une traduction d'un auteur généralement originaire d'un pays de l'Est), censées leur montrer leur condition misérable de travailleurs exploités par la machination capitaliste et les pousser à la révolte⁽⁵⁾. C'est par l'intermédiaire du personnage de Béatrice qu'est signifiée cette dénonciation du snobisme intellectuel dans *Le lit défait*, notamment lors de la première représentation de la pièce montée par Kurt :

Je trouve ça infect. [...] C'est grotesque et misérable. [...] Tu viens d'une famille de notaires en province, Edouard, disait-elle, et Kurt d'une famille d'avocats en Allemagne, non ? Moi, je viens d'une famille de petite, très petite condition à Paris, et dont j'ai toujours voulu m'échapper. Je connais mieux "le peuple", comme il dit, que Kurt. Et en plus, quand il fait des pièces pour "le peuple", le peuple y a l'air minable et accablé. Et ça l'agace, le peuple ! (LD. p. 108)

On ne peut s'empêcher de rapprocher cette opinion de celle que F. Sagan n'a cessé de manifester depuis ses débuts dans le monde littéraire, et qu'elle renouvela lors de la parution de ce roman en 1977. Lors d'une émission radiophonique à laquelle l'avait invitée J. Chancel, elle cita ce passage tiré d'*A la recherche du temps perdu* pour illustrer la bêtise de cette conception de l'art et mettre un terme aux accusations qui dénigraient à sa littérature toute valeur artistique :

L'idée d'un art populaire comme d'un art patriotique si même elle n'avait pas été dangereuse, me semblait ridicule. S'il s'agissait de le rendre accessible au peuple, en sacrifiant les raffinements de la forme, "bons pour des oisifs", j'avais assez fréquenté de gens du monde pour savoir que ce sont eux les véritables illettrés, et non les ouvriers électriciens. A cet égard, un art populaire par la forme eût été destiné plutôt aux membres du Jockey qu'à ceux de la Confédération générale du travail ; quant aux sujets, les romans populaires ennuièrent autant les gens du peuple que les enfants ces livres qui sont écrits pour eux. On cherche à se dépayser en lisant, et les ouvriers sont aussi curieux des princes que les princes des ouvriers.⁽⁶⁾

Tout comme elle dénonce l'esprit de condescendance intellectuelle de l'époque, il semble à plusieurs reprises que l'auteure utilise Edouard et Nicolas pour expliciter un certain rapport avec l'écriture. Sans affirmer qu'elle se projette fidèlement dans ses deux personnages, la lecture de *Réponses* et de *Répliques*, entre autres, nous indique qu'elle dote ses personnages masculins de certaines

attitudes face à leur écriture sans aucun doute inspirées de sa propre expérience d'écrivaine.

La "méthode de travail", qui n'en est pas une au sens propre du terme, réside pour la romancière dans cette tâche :

La méthode pour écrire [un livre], ce n'est rien d'autre qu'une manière de s'accommoder du temps et de la vie extérieure.

[...] C'est une question de refuge, de repli tactique. Jamais en tout cas, le moteur de la création.⁽⁷⁾

Edouard partage également cette opinion puisqu'écrire signifie dans son cas qu'il

[s'enfouit] dans les recoins les plus sombres de sa pensée, tel un sous-marin frénétique et aveugle. Il ne [reste] de lui, à la surface, que son corps, sa tête, ses mains installées sur la table.[...] Après, bien sûr, il faudrait réintégrer ce corps, ces mains, ce regard. Il faudrait retrouver les autres et, comme ils disaient, "replonger dans la vie". (LD. p. 54)

Nicolas ne fait aucun commentaire sur ce sujet mais il est clair que son effort de mémoire implique un repli total sur lui-même, L'écriture s'effectue dans l'isolement de sa mansarde, loin de toute présence extérieure, où il "y oublie souvent le temps" (LD. p. 163), trop occupé qu'il est à la réussite de son projet.

Leur conception de l'art est très similaire sinon identique : la recherche esthétique importe plus que la délivrance d'un éventuel message et le rôle de l'écrivain/e est avant tout poétique. F. Sagan exprime cette opinion dans *Répliques* lorsqu'elle explique que ce qui lui importe,

C'est le plaisir de la forme et non du fond.

Je pense que pour les écrivains dits engagés, c'est le fond qui est censé prédominer, le message. Proust disait qu'un livre dans lequel on exprime un message est comme un cadeau sur lequel on laisserait l'étiquette. Au départ, c'est une impulsion sensuelle, esthétique, [...].⁽⁸⁾ (Rpls. p. 33)

tandis qu'elle dit d'Edouard :

"Ce que tu ne comprends, ce que tu ne vois pas, avait coutume de dire Kurt, c'est à moi de le montrer. Ce qu'il y a entre les lignes, c'est ce qui importe." Edouard avait tendance à penser que c'étaient les lignes elles-mêmes qui importaient mais il savait que c'était là une notion un peu primaire, on le lui avait expliqué assez souvent. (LD. p. 57)

Il faut noter la joie réelle que procure le jeu avec les mots. Il suffit pour le prouver de citer deux passages éloquentes. Dans *Le lit défait*, le narrateur/la narratrice évoque la "panne" créative d'Edouard en ces termes :

Même les mots, ses fidèles alliés, ses sujets, ses soldats s'étaient révélés n'être qu'une piétaille révoltée et désobéissante. Il avait même dû, pour effacer cette tentative de tricherie et se réconcilier avec ses troupes, s'engager dans un long et délirant poème qu'il n'avait pu encore terminer. (*LD.* p. 148)

tandis que l'on peut lire dans *Répliques* :

La seule terreur que puisse avoir un écrivain, c'est de ne plus entendre les voix qui l'habitent. Même les mots, ces fidèles alliés, ces sujets, ces soldats peuvent se révéler n'être qu'une piétaille révoltée et désobéissante. Alors, il faut parfois, pour se réconcilier avec ses troupes, s'engager dans un long et délirant poème qu'on ne termine pas toujours. (*Rpls.* p. 34)

F. Sagan semble donc avoir fidèlement pris à son propre compte une attitude qui n'était jusqu'alors que fictive.

La matière quant à elle provient d'un même réflexe qui trouve dans la mémoire, dans les obsessions nées de l'expérience personnelle, l'impulsion artistique. Nous constaterons en effet qu'Edouard et Nicolas, comme on a pu voir que c'était le cas pour l'écrivaine⁽⁹⁾, expriment le sentiment d'exister uniquement dans l'écriture, d'y puiser leur raison d'être.

Tous ces exemples semblent confirmer l'interprétation selon laquelle ces deux protagonistes masculins pourraient être perçus comme étant chacun le "double" masculin de F. Sagan : tous deux affichent un certain nombre d'attitudes d'écrivain que la lecture de ses écrits autobiographiques nous autorise à rapprocher des siennes. Ils justifieraient par conséquent l'hypothèse avancée par J. Graves Miller qui impute le choix d'un narrateur masculin dans *Un orage immobile* à un désir d'être prise au sérieux. Par extension, la présence d'un personnage masculin pour représenter le métier d'écrivain dans *Le lit défait* pourrait être interprété dans cette même optique.

Il est vrai que la notion d'"anxiety of authorship" permet souvent

d'expliquer cette même stratégie lorsque celle-ci était la seule garantie pour une écrivaine de parvenir à publier son roman, à une époque où l'écriture féminine ne bénéficiait de quasiment aucune crédibilité et autorité dans les milieux littéraires. Cette interprétation perd néanmoins fortement de sa pertinence dans le cas d'une romancière qui écrit et publie au début des années 80. De plus, il paraît quelque peu bizarre que F. Sagan ait attendu d'écrire son treizième roman pour prendre soudainement conscience de l'avantage que présente un narrateur masculin en ce qui concerne l'assertion de son autorité d'écrivaine, alors que l'on a pu voir qu'elle savait fort bien défendre et affirmer sa voix de femme, aussi bien dans sa littérature fictive qu'autobiographique.

C'est donc dans un autre domaine qu'il faut chercher l'explication de cette innovation. L'analyse qui suit démontrera que l'interprétation avancée par J. Graves Miller écarte la fonction critique attribuée à ces deux personnages. Une lecture plus approfondie des deux romans révèle que malgré les similitudes superficielles qui incitent à identifier ces deux écrivains fictifs à la romancière, celle-ci utilise Edouard et Nicolas pour mettre en valeur, et la discréditer, la représentation fantasmatique de la femme qui est indispensable, semble-t-il, à leur inspiration.

Le lit défait

On a plusieurs fois évoqué l'influence qu'a pu exercer l'oeuvre de Proust sur l'art de F. Sagan, d'ailleurs confirmée par les dires de l'auteure. Cette source d'inspiration est visible dans ce roman plus que dans tous les autres, à tel point que certains/es le qualifièrent de "roman proustien"⁽¹⁰⁾. L'intrigue nous autorise en effet à lire dans *Le lit défait* une illustration fidèle du mécanisme psychologique qui déclenche le processus de création tel que le concevait son prédécesseur, et plus précisément du rôle fondamental que le narrateur d'*A la recherche du temps perdu* accorde au bonheur et au malheur dans ce processus :

Mais puisque les forces peuvent se changer en d'autres forces, puisque l'ardeur qui dure devient lumière et que l'électricité de la foudre peut photographier, puisque notre sourde douleur au coeur peut élever au-dessus d'elle, comme un pavillon, la permanence visible d'une

image à chaque nouveau chagrin, acceptons le mal physique qu'il nous donne pour la reconnaissance spirituelle qu'il nous apporte ; laissons se désagréger notre corps, puisque chaque nouvelle parcelle qui s'en détache vient, cette fois lumineuse et lisible, pour la compléter au prix de souffrances dont d'autres plus doués n'ont pas besoin, pour la rendre plus solide au fur et à mesure que les émotions effritent notre vie, s'ajouter à notre oeuvre. Les idées sont des succédanés de chagrins ; au moment où ceux-ci se changent en idées, ils perdent une partie de leur action nocive sur notre coeur, et même, au premier instant, la transformation elle-même dégage subitement de la joie.⁽¹¹⁾

ou bien encore :

Quant au bonheur, il n'a presque qu'une seule utilité, rendre le malheur possible. Il faut que dans le bonheur nous formions des liens bien doux et bien forts de confiance et d'attachement pour que leur rupture nous cause le déchirement si précieux qui s'appelle le malheur. Si l'on n'avait pas été heureux, ne fût-ce que par l'espérance, les malheurs seraient sans cruauté et par conséquent sans fruit.⁽¹²⁾

Le personnage d'Edouard illustre parfaitement cette conception de la dynamique créative. Courtier d'assurance au moment de sa première liaison avec Béatrice, Edouard est arrivé au théâtre par hasard, après que sa maîtresse l'a quitté pour un homme utile à sa carrière de comédienne. Il devient vite évident que tout ce qu'a pu écrire Edouard depuis ses débuts a été inspiré par son amour déçu, sans que lui-même ne parvienne clairement à se formuler ni à comprendre cette corrélation. Non qu'Edouard se livre à l'écriture autobiographique, ou qu'il reproduise fidèlement une expérience passée, comme le fait Nicolas Lomont dans *Un orage immobile*, mais il est clair que son imagination s'inspire inconsciemment de son vécu.

Peu importe à ses yeux si sa maîtresse "ne vaut rien" (*LD*, p. 60), comme le lui dit son ami Kurt. Edouard, comme Marcel dans *A la recherche du temps perdu*, préfère la compagnie d'une femme relativement inculte et frivole à celle d'artistes qui pourraient le stimuler intellectuellement. Il semble que ce soient là "les leçons avec lesquelles on fait son apprentissage d'homme de lettres"⁽¹³⁾ :

La valeur objective des arts est peu de chose en cela ; ce qu'il s'agit de faire sortir, d'amener à la lumière, ce sont nos sentiments, nos passions, c'est-à-dire les passions, les sentiments de tous. Une femme dont nous avons besoin, qui nous fait souffrir, tire de nous des séries de sentiments autrement profonds, autrement vitaux qu'un homme supérieur qui nous intéresse. Il reste à savoir, selon le plan où nous vivons, si nous trouvons que telle trahison par laquelle nous a fait souffrir une femme est peu de chose auprès des vérités que cette

trahison nous a découvertes et que la femme heureuse d'avoir fait souffrir n'aurait guère pu comprendre.⁽¹⁴⁾

Cette citation résume merveilleusement l'attitude d'Edouard face à Béatrice, qu'il serait trop simple de qualifier de masochiste. Confronté à l'indifférence et au dédain de sa maîtresse, Edouard éprouve au contraire une douleur physique et morale intense qui l'anéantit entièrement et le laisse sans réaction aucune. C'est pourtant l'accumulation de ces souffrances qui nourrit son art : Edouard a besoin de se trouver dans un état de totale dépendance et soumission pour que puisse ensuite se déclencher en lui le mécanisme de la création. Ce perpétuel sentiment d'incertitude qui le maintient constamment sur le qui-vive est indispensable à l'accouchement de ses idées. Peu importe l'attitude de Béatrice, cruelle ou aimante, du moment qu'elle entretient son mystère et maintient son amant dans l'expectative et l'insécurité.

Edouard est étrangement insoucieux de cette psychologie de la création et refuse même d'élucider le mystère qui, dans les pires moments de sa vie amoureuse, lui fait écrire les plus belles lignes de sa pièce :

Le petit jour le retrouva assis à la table de la salle à manger ; car, comme s'il avait eu besoin pour cela de sa tristesse et de ses doutes, Frédéric - son héros - était revenu vers lui. Il voyait à nouveau quelque consistance à ce jeune homme indécis et quelque sens à son indécision. La cause de cette renaissance, de cette réapparition, lui importait fort peu, encore qu'il la sentît des plus troubles et des plus indéchiffrables. (LD. p. 116)

C'est le personnage de Jolyet qui en explique les ressorts :

- Je ne parle pas de cela, dit Jolyet. Je veux dire que vous, vous n'avez pas grand-chose à craindre tant que vous écrirez. Les écrivains, enfin les gens qui créent quelque chose, savent très bien régenter leur cœur et leur corps. Ils nourrissent l'un et l'autre, dès qu'ils écrivent, avec la même désinvolture. Leurs appétits, aussi violents soient-ils, deviennent secondaires et le bonheur sentimental n'est plus, pour eux, qu'une nécessité presque fastidieuse. S'ils se trompent et s'ils en souffrent, c'est finalement presque allègrement, puisque de toute manière, ils ne peuvent pas se tromper. Vraiment, veux-je dire.

- Je ne le crois pas, dit Edouard. (Il se sentait plus piqué que rassuré.) Si Béatrice me quittait, je serais incapable d'écrire.

- Combien de temps ? demanda Jolyet. (LD. p. 92)

Jusqu'au moment où elle découvre la véritable nature de ses sentiments

pour Edouard, Béatrice continue d'être cet être inauthentique que nous avons qualifié de narcissique ambitieuse dans le chapitre III. Elle fait figure de bourreau dans la relation qui l'unit à Edouard, se servant de lui pour assouvir ses moindres désirs et le rejetant chaque fois que sa présence l'importune. Cette héroïne consacre également sa vie à son métier de comédienne qui lui procure sur scène les rares moments de sa vérité, et ne s'embarrasse pas des sentiments de son amant lorsque ceux-ci s'interposent entre elle et son ambition professionnelle. Elle n'hésite par conséquent pas à le tromper avec d'occasionnels admirateurs ou à l'écarter de sa vie chaque fois qu'il devient trop encombrant. Les rares moments de plénitude sont régulièrement interrompus par des scènes orageuses qui plongent Edouard dans les abîmes de l'angoisse.

Mais c'est précisément cette image prédéterminée de "garce"⁽¹⁵⁾ qu'Edouard recherche et cultive : c'est effectivement chaque fois que sa maîtresse lui inflige quelques supplices moraux que l'auteur dramatique trouve l'inspiration pour développer son personnage de théâtre, alors que les moments de plénitude entre les deux amants se traduisent par une nette baisse de performance sur le plan intellectuel. Autrement dit, Edouard retrouve l'inspiration chaque fois que sa maîtresse se conforme à la représentation idéalisée qu'il se fait d'elle, celle d'une femme fatale, impitoyable, inaccessible, qui tient entre ses mains le sort de son amant et à qui lui-même abandonne tout son être. Une image mythique construite par lui durant cinq années de séparation et à laquelle le comportement de Béatrice semble se conformer, tout au moins dans la première partie du roman. Certains indices nous apprennent pourtant que ce mythe ne correspond pas à la réalité : Edouard écarte instinctivement tous les signes qui contredisent l'image qu'il se forge de sa maîtresse, comme le montre cet exemple :

Pour devenir ce qu'elle était devenue : une actrice consacrée, une vedette, Béatrice, il s'en rendait compte, avait dû beaucoup désirer, beaucoup lutter et beaucoup supporter. Or Béatrice désirant quelque chose sans l'avoir tout de suite, Béatrice attendant, quémandant, Béatrice en butte à des rebuffades, tout cela était insensé et dérangeait une fois de plus son image d'Epinal. En tout cas, lui vivant, cela ne se reproduirait plus. (LD. p. 36)

L'attitude des deux personnages est légitimée dans la première partie puisque chacun semble y trouver son compte. Or, en découvrant son amour pour

Edouard, Béatrice prend en même temps conscience de l'existence d'un être plus authentique. Cette révélation la débarrasse de son besoin vital de projeter une image stylisée d'elle-même et elle est prête à abandonner tous ses rôles passés pour s'adonner à l'amour. C'est à ce moment précis que bascule l'équilibre relationnel entre les deux amants et que se déclenche un processus de réévaluation. C'est également dans cette dernière partie du roman qu'est mis en cause le mécanisme psychologique de l'écrivain qui mystifie et manipule l'objet de son adoration afin d'alimenter sa veine créatrice⁽¹⁶⁾.

Alors qu'il avait toujours espéré que Béatrice pût l'aimer en retour, Edouard ne peut que se désespérer face à cette "autre", aimante et soumise :

En quoi cette réciprocité tellement désirée lui faisait-elle aujourd'hui l'effet d'une trahison ou d'une farce ? Parce qu'il ne la croyait pas ? Mais si, il la croyait. Il la voyait multiplier les signes d'abandon, de douceur, de défaite. Maintenant dans la nuit, il faisait parfois semblant de dormir et de ne pas la voir, tandis qu'accoudée sur l'oreiller, belle, si belle avec ce nouveau regard, elle veillait sur son sommeil à lui. Il refusait d'ouvrir les yeux, il avait peur. Il se demandait presque ce que lui voulait à la fin cette étrangère trop attentionnée. (LD. p. 178)

En avouant son amour à Edouard, Béatrice se transforme en être plus consistant, au comportement prévisible, et prive ainsi son amant de l'insécurité psychologique indispensable à son métier d'écrivain et indissociable de sa force créatrice. Il apparaît clairement qu'il n'est pas amoureux de Béatrice mais du mythe qu'il a construit autour d'elle. Son amour obsessionnel exprime un fantasme de la femme cruelle et inaccessible en même temps qu'il révèle son incapacité à comprendre, et même son refus d'essayer de comprendre la réalité de cet être féminin. L'amour n'est donc pas une fin en soi, mais simplement un moyen d'assouvir un besoin primordial : créer.

Le rôle purement instrumental de Béatrice apparaît nettement lorsqu'Edouard rejette la nouvelle identité de sa maîtresse. Il va la manoeuvrer de façon à conserver intacte sa source d'inspiration. C'est là sa préoccupation première : l'écriture lui restitue le sens de son existence, lui découvre sa seule vérité. Dans les moments bienheureux où l'existence et le rôle de l'Art s'imposent à ses yeux comme une évidence, Edouard

aurait voulu, à ce moment-là, ne plus aimer personne, ne plus être aimé de personne, il aurait voulu être simplement plus intelligent, plus sensible, et rester là, attentif, avide, prêt à tout enregistrer, tout comprendre et tout traduire en mots. Pour lui, d'abord, et ensuite, pour les autres. Bien sûr, cette traduction pour les autres serait fautive d'une certaine manière, car les mots, une fois rassemblés, devenaient des traîtres. Mais dans ce rassemblement arbitraire et unique, le sien, il toucherait, lui, sa vérité. (LD. p. 54)

Les sentiments d'Edouard à l'encontre de Béatrice, qu'il célèbre comme les rites de l'amour absolu, exposent en fait leur pouvoir destructeur sur l'affirmation de l'identité authentique que finit par recouvrer Béatrice. Aussi se voit-elle acculée à un dilemme : se conformer à l'idéal que son amant a créé d'elle et continuer à n'être qu'un objet de désir jamais satisfait, afin de conserver "l'amour" d'Edouard, ou bien revendiquer ce moi récemment découvert, qui unifie son être, mais au risque de perdre celui qui lui a involontairement et bien malgré lui dévoilé sa vérité.

J. Graves Miller en conclut :

By Béatrice's dilemma, Sagan seems to suggest that if life can only be a role or a series of roles for women, one might as well enjoy performing them. Alone of all of Sagan's female characters in these third-person romances, Béatrice develops the particular form of self-consciousness that allows her to see herself as a character in a fiction that shapes her life. She is the only one of Sagan third-person romance heroines who has the imagination required for play. Nevertheless, Béatrice does not conceive her own play, but rather plays out a role scripted by her lover from the only sketch of her he keeps in mind. The last glimpse Béatrice has of herself before the novel ends communicates the ambivalence of her position [...]. Encapsulated in a myth, the mirror "Béatrice", the one whom Edouard loves, is likewise truncated from herself.⁽¹⁷⁾

Les dernières lignes du roman, comme le suggère fort justement la dernière phrase de cette citation, confirment en effet la défaite partielle de Béatrice et la victoire totale d'Edouard. Elles contredisent cependant les propos de Miller qui attribuent à Béatrice un plaisir certain à recouvrer sa mauvaise foi d'antan :

Et lorsque levant les yeux, elle aperçut son reflet dans la glace, lorsqu'elle vit cette femme brune, si sombre et si fatale, entourée de toutes ces roses matinales et mortes, embuées de rosée, elle ne put s'empêcher de penser que de toute façon, en même temps qu'un bel amour, Edouard lui avait offert un beau rôle. (LD. p. 249)

La présence du miroir, qui servait, lors de la première présentation de

Béatrice dans *Dans un mois, dans un an*, à suggérer son narcissisme, remplit une fonction quelque peu différente à la fin du *lit défait*. Lorsque Béatrice contemple le reflet de son être entouré de roses "mortes", le lecteur/la lectrice comprend qu'elle contemple, avec un regret flagrant, la mort par refoulement de son être authentique, de sa vérité, dont elle ne peut désormais ignorer l'existence.

En se concentrant uniquement sur la représentation de l'être féminin, ces remarques pertinentes éclipsent un aspect important du roman, à savoir la mise en valeur de l'égoïsme masculin. Si le narrateur/la narratrice dépeint Edouard de façon sympathique dans la première partie du roman au détriment de Béatrice, la prise de conscience de celle-ci la fait apparaître sous un angle nettement plus sympathique en même temps que le personnage d'Edouard perd un peu de son attrait auprès du lecteur/de la lectrice, contrairement à ce qu'a écrit J. Graves Miller⁽¹⁸⁾.

En choisissant de voir en Edouard le double masculin de l'écrivaine F. Sagan, la critique dans son ensemble est passée à côté de la fonction que la romancière attribue à ce personnage masculin. Il est vrai qu'elle projette au départ sur Edouard certains de ses réflexes et de ses attitudes personnelles. Néanmoins, l'évolution du personnage de Béatrice, qui conduit à un dénouement moins "heureux" pour elle que ne l'avait suggéré une première lecture, nous autorise à porter un jugement négatif sur le comportement d'Edouard. Si ce dernier ne peut au début de l'intrigue être considéré comme responsable de la mauvaise foi de Béatrice, il en est à la fin l'instigateur. L'écrivain sacrifie la réalité au profit de son Art si elle s'interpose malencontreusement entre lui-même et l'unique source de sa vérité : l'écriture.

Un orage immobile

Deux études substantielles ont été publiées sur ce roman. La première figure dans le livre de Jean-Claude Joye intitulé *Littérature immédiate : cinq études sur Jeanne Bourin, Julien Green, Patrick Modiano, Yves Navarre et Françoise Sagan*⁽¹⁹⁾. Dans un chapitre intitulé "Une tentative insolite de Françoise

Sagan", l'auteur examine dans quelle mesure *Un orage immobile* se conforme au genre romanesque qu'il se propose d'imiter. Il se fixe pour objectif d'évaluer la réussite du projet de la romancière qui est, selon lui, "une tentative insolite de *remake*, plutôt que de véritable pastiche du 'roman d'amour et d'aventures'"⁽²⁰⁾.

Dans cette optique, il félicite la romancière d'avoir soigneusement reproduit certains poncifs propres à l'écriture romantique, tels que, par exemple, la correspondance entre l'environnement extérieur et météorologique et l'état d'âme des protagonistes, le choix d'un narrateur figurativement mort d'amour depuis trente ans et seul rescapé d'un drame auquel il n'a survécu que physiquement, la présence du thème de la mésalliance, les stéréotypes définissant les héroïnes romantiques (ange/démon). Il regrette toutefois certains anachronismes syntaxiques ou lexicaux mais constate avec une certaine satisfaction l'identité et la représentation des personnages, principaux et secondaires, qui indiquent une bonne conformité au modèle romantique.

Il relève néanmoins certaines contradictions qui, selon lui, viennent gâcher la pureté du récit : tout d'abord il s'interroge sur l'apparente contradiction qui appert dans la personnalité du narrateur dont l'occasionnel ton narquois s'harmonise mal avec son statut de mort vivant. Il explique cette imperfection par l'irruption provisoire de la voix personnelle de F. Sagan, qui écarte momentanément celle du narrateur dolent et

le remplace le temps de signifier au lecteur que la distance qui la sépare de l'objet du discours [...] est beaucoup plus grande que celle dont serait capable le narrateur effectif et supposé, beaucoup plus grande et teintée d'indifférence voire d'ironie. Dès lors le roman pourra se lire sur deux plans, celui de l'émotion première, etc., et celui de la dérision narquoise.⁽²¹⁾

C'est malheureusement à la lecture primaire qu'il consacre son analyse sans s'aventurer dans une étude de la seconde qui éclaire pourtant de façon significative la cohérence du texte. Une remarque de l'auteur à propos du statut changeant du narrateur permet de mettre en évidence l'insuffisance de son analyse :

On laissera ici de côté ces modifications de la position du narrateur par rapport à l'histoire : elles n'ajoutent ni ne retranchent rien à ce que l'on se propose d'examiner et qui représente une sorte de gageure néo-romantique.⁽²²⁾

Or, la plupart des contradictions soulignées par l'auteur, et qu'il explique en invoquant les maladroites de la romancière, constituent autant d'indices nous guidant vers une interprétation qui donne un sens et un but bien différents à ceux que leur impute J-C. Joye.

C'est à ce statut ambivalent et bien particulier du narrateur d'*Un orage immobile* que s'est intéressée Judith Graves Miller, lorsqu'elle tente de démontrer que le deuxième niveau de lecture, mentionné par J-C. Joye sans qu'il en développe les conséquences sur le premier, contribue largement à l'originalité de la tentative de F. Sagan. Contrairement à Joye qui lit ce roman comme une tentative de remake du modèle romantique, J. Graves Miller interprète les diverses techniques imitatrices comme les simples supports sur lesquels la romancière construit un texte subversif :

The outpouring of the narrator's sensual feelings makes this the most romantic of Sagan's novels. In *Un orage immobile*, Sagan consciously parodies a late - eighteenth - century/early - nineteenth - century roman personnel.⁽²³⁾

Miller s'attarde tout d'abord sur l'aspect multi-dimensionnel du pronom "je" qui renvoie non seulement au narrateur-acteur et au narrateur-rédacteur mais également à un narrateur omniscient. De plus le je-narrateur semble être scindé en deux : d'un côté celui qui se contente de relater les faits méthodiquement, en recopiant des notes inscrites sur son agenda quelque trente ans plus tôt ou des coupures de journaux, et de l'autre le narrateur-créditeur qui finit par se piquer au jeu de sa prose.

Un autre élément vient également brouiller l'identité du narrateur : chacun des quatre personnages principaux, Nicolas, Flora, Gildas et Marthe, bien que se définissant physiquement, moralement et sexuellement selon des stéréotypes dépassés, se confondent à bien des égards dans la mesure où chacun partage certaines caractéristiques androgynes et ils finissent par se compléter pour former un tout plutôt que de se définir individuellement⁽²⁴⁾.

La symbiose la plus surprenante, comme le fait observer J. Graves Miller⁽²⁵⁾, a lieu entre le personnage de Marthe et Nicolas, alors âgé d'une

trentaine d'années. La critique de la presse écrite a généralement mal interprété cette étonnante complicité qui naît entre ces deux protagonistes et n'a pas hésité à juger négativement ce développement au nom de la crédibilité romanesque, ce qui lui a permis de prouver encore une fois les limites de l'art saganesque. Ainsi dans *Libération*, Michèle Bernstein relevait certaines "invraisemblances" dans l'intrigue, dont celle-ci :

Pourquoi les démolit-elle [Marthe] tous, et se donne-t-elle tant de mal pour sauver Nicolas ?⁽²⁶⁾

espérant signifier ainsi une incohérence intratextuelle certaine, sans penser à chercher l'éventuel pourquoi de ce coup de théâtre.

Pour terminer enfin, J. Graves Miller impute ce qu'elle qualifie de "not just an imitation of order but - and this is far more tantalizing - a fairly clumsy imitation of order"⁽²⁷⁾ à un désir conscient de la part de la romancière de subvertir un genre qui ne lui permet pas en tant que femme de s'exprimer pleinement. Elle associe *Un orage immobile* à cette tradition de romans publiés par des écrivaines françaises dont Nancy Miller a pu écrire qu'elles entretenaient la manie de l'"implausible"⁽²⁸⁾ dans le but d'attaquer en les subvertissant les contraintes pesant sur la représentation fictive de l'existence féminine.

Cette interprétation a le mérite de fournir une cohérence stimulante à un ouvrage qui n'avait jusque-là été lu que très superficiellement, et son auteure a raison de voir dans le rapport entre Nicolas et Marthe la clé qui va nous guider vers une meilleure compréhension du texte. Mais son explication concernant le rôle que F. Sagan attribue à Nicolas Lomont oblitère une partie de la narration qui tient cependant une place essentielle :

Just as Sagan hints with the anagram Maligrasse-Margelasse at how authors hide themselves in their characters, just as she shows how a writer can identify equally well with two characters, we can surmise how she embeds herself, or at least her persona, "F.S.", in the characters of *Un orage immobile*. Nicolas Lomont can thus be seen as a not quite satisfactory representation of the artist. Like many other woman writers, Sagan, in *Nicolas*, creates a male character to do what she does in real life - write and think about writing. But she also proposes a female character who explodes in apparently inexplicable acts of demolition. Might not Marthe, then, be more than the double of a submissive and good Nicolas, or for that matter of a passive and

willing Flora ? Perhaps she should also be understood as the materialization of the fantastic dream of escape of a female consciousness imprisoned in a male narrator.⁽²⁹⁾

Là encore, la fonction du thème de l'écriture développé dans ce roman a, semble-t-il, été sous-estimée. En attribuant à Nicolas le rôle de porte-parole de la romancière, et en expliquant la présence d'un narrateur masculin par une hypothétique "anxiety of authorship", J. Graves Miller ne tient aucun compte de la valeur critique que dégage le récit.

Un orage immobile présente deux niveaux de lecture. Le premier consiste dans "l'histoire" que raconte Nicolas alors que le second se dégage des rapports qu'il entretient avec l'écriture de son récit, très directement liés à l'évolution du personnage de Marthe.

L'"histoire" est en elle-même étonnamment conventionnelle, trop assurément pour ne pas faire naître chez le lecteur/la lectrice une attitude de méfiance vis-à-vis de ce parangon romantique. A présent sexagénaire fatigué, Nicolas Lomont se propose de raconter vers 1860 les événements qui se déroulèrent quelque 30 ans auparavant. Ils débutèrent avec le retour de Flora de Margelasse au château familial. Née en Angleterre où ses parents s'étaient réfugiés durant la Révolution française, récemment devenue veuve et orpheline, la jeune femme rentre au pays pour s'y installer définitivement. Appelé auprès d'elle qui lui confie ses affaires, Nicolas Lomont est aussitôt séduit par la grâce, la bonté et le dynamisme de Flora mais doit se contenter d'une relation platonique. Elle lui préfère Gildas Caussinade, jeune et beau fils de métayer et poète en herbe, mais le scandale que provoque leur liaison ancillaire force les deux amants à fuir sur Paris. Là, le couple parvient peu à peu à susciter le respect des autres lorsque Gildas reçoit le grand prix de l'Académie française avant d'être anobli par le Roi. De retour au château de Margelasse, les deux amants reconquièrent l'enthousiasme de la coterie angoumoise. Mais l'apparente euphorie de leur liaison ne va pas durer : la présence à leurs côtés d'une chambrière mystérieuse permet d'anticiper un dénouement tragique. Marthe se donne pour mission de séduire les hommes pour les mieux anéantir : ses charmes irrésistibles et ses agissements machiavéliques vont provoquer la perte de tous ceux qu'elle choisit comme proies. Malgré l'aversion initiale que Nicolas éprouve pour elle, une

complicité inattendue naît entre ces deux personnages. Soudainement las, le narrateur expédie son récit et résume la fin tragique de chacun.

Comme le démontre Joye, l'histoire que raconte Nicolas s'inscrit dans la lignée des ouvrages romantiques que nous ont offert de nombreux/ses écrivains/nes du début du XIX^{ème} siècle, et dont une grande partie de la critique féministe a dénoncé avec brio le sexisme. Après la parution de son roman, F. Sagan expliqua les raisons qui l'avaient amenée à s'éloigner de son schéma d'intrigue habituel pour situer l'action au siècle dernier :

J'ai voulu, dit-elle, écrire une histoire romantique dans le style de l'époque. J'avais été très émue par la *Vie de Rancé* de Chateaubriand que j'avais lue récemment. Au fond je n'aime que ce genre de littérature : grands sentiments et écriture démodée.⁽³⁰⁾

Cette explication dément donc quelque peu l'hypothèse selon laquelle *Un orage immobile* ne serait qu'une parodie satirique d'un genre que la romancière aurait jugé phallocentrique et résolument hermétique à l'expression féminine. Il semble que si elle a choisi cette époque, ce soit davantage pour pouvoir rendre hommage au genre littéraire qui l'a inspirée que pour dénoncer catégoriquement son éventuel sexisme. Mais cet élan d'enthousiasme n'est pas exempt de réserves et nous allons pouvoir constater que la romancière utilise la perspective masculine du narrateur à ses fins féminines personnelles.

F. Sagan fournit ici un exemple de palimpseste, c'est-à-dire un texte qui, sous les apparences d'un récit on ne peut plus conventionnel et conforme aux lois tacites du genre, offre un niveau de lecture second ; ce dernier, si l'on prend la peine de s'attarder sur certains indices, vient subvertir le texte initial et finit par insuffler un sens différent sinon opposé à celui qui se dégage d'une lecture plus superficielle.

L'apparente conformité provient de la description des personnages féminins. Marthe est l'antithèse de Flora et la stéréotypisation outrancière de ces deux héroïnes repose sur une dichotomie qui a malheureusement prouvé son potentiel aliénateur. Respectivement symboles de l'ange et du démon, les deux catégories dans lesquelles la littérature masculine a systématiquement enfermé l'être féminin,

Flora et Marthe se définissent physiquement, moralement, socialement, politiquement et sexuellement selon les clichés bien ancrés dans la conscience collective : Flora est aussi douce, bonne, généreuse, gracieuse, souriante etc... que Marthe est sombre, mystérieuse, égoïste, perfide. Toutes deux belles, la première a la beauté virginale tandis que la seconde est animale. Les boucles dorées et les yeux bleus de Flora s'opposent non seulement physiquement aux cheveux noirs de jais, aux yeux gris de chat et à la bouche amère et provocante de Marthe mais servent également à imposer une opposition morale.

Bien des critiques ont reproché à la romancière de reproduire fidèlement une perception sexiste de la femme, puisqu'ils/elles voyaient en Nicolas Lomont le fidèle porte-parole de l'écrivaine. C'est pourtant le narrateur qui choisit de vénérer l'aspect virginal de Flora en écartant toute connotation sexuelle à son égard alors qu'après avoir aperçu Marthe deux fois seulement, il dira d'elle que c'est "une belle garce" (*OI*. p. 129) et s'efforcera par la suite de démontrer la justesse de son jugement initial en concentrant son attention uniquement sur sa fonction purement sexuelle. Il est de plus fort improbable que la romancière entérine cette polarisation excessive puisqu'elle en avait antérieurement dénoncé la bêtise, notamment dans l'oeuvre de Flaubert, comme nous le confirmait une citation déjà reproduite dans un précédent chapitre⁽³¹⁾. Cette schématisation outrageusement simpliste du personnage féminin est bien évidemment le produit de la conscience du narrateur. Cette précision, aussi évidente et superflue soit-elle, semble avoir échappé à un grand nombre.

C'est précisément l'attitude du narrateur qui constitue l'intérêt majeur d'*Un orage immobile*. Si l'on considère les rapports qu'il entretient avec son écriture tout au long de son récit, on s'aperçoit que l'apparition du personnage de Marthe, qui se situe exactement au milieu du roman, marque une coupure nette dans l'attitude de Nicolas face à son énoncé.

Dans la première moitié, Nicolas revit l'histoire de son amour platonique pour Flora. Sa colère va grandissant au fur et à mesure qu'il se remémore les événements passés qui l'amènent à l'évidence de sa mise à l'écart dans l'existence de Flora. C'est un homme résigné et effacé qui entame le récit. La douleur de son entreprise est révélée dès le début :

Il y a trois semaines que je n'ai pas rouvert ce cahier. L'écriture ou le souvenir, ou les deux ensemble ont des effets dangereux, en tout cas douloureux. (*OI*. p. 21)

Le narrateur nous raconte comment son amour avorté avait fait naître en lui des sentiments ambigus et inconnus au fur et à mesure que s'affirmait la certitude que son éventuel rôle d'acteur devait faire place à celui de témoin impuissant. La frustration qu'éveille en lui cette évidence s'accompagne de la prise de conscience d'une réalité de son être jusque-là insoupçonnée :

C'est ainsi que je commençai la découverte de moi-même. C'est ainsi que je découvris en moi un témoin, un lecteur, et que je posai sur mes propres agissements ce regard opaque, aveugle et froid qui, petit à petit, est devenu avec les années mon seul regard. Je l'ai dit, depuis l'arrivée de Gildas entre Flora et moi, j'éprouvais de plus en plus souvent des sentiments partagés, des sentiments que je n'arrivais pas à nommer ni à deviner, des sentiments dont le sens et l'écho moral m'échappaient. Je m'étais jusque-là considéré comme un homme de bien et un homme assez courageux. Or je me sentais de plus en plus souvent un lâche, un faible et un menteur. Un lâche surtout. Il m'arrivait de détourner les yeux en me voyant dans le miroir, et même une fois je brouillai machinalement de la main le reflet que me renvoyait la mare où je faisais boire mon cheval. Je le fis sans y penser, comme on fait un geste d'hygiène, et c'est le contact de l'eau froide, glacée sur mes doigts, qui me rendit conscience de mon geste et de ce qu'il signifiait. "Mais tu n'as rien fait..., balbutiai-je, tu n'as rien fait de mal !" Et je me vis soudain m'apostrophant moi-même, seul dans une clairière avec mon cheval. (*OI*. pp. 80-81)

Le sentiment de frustration, que son échec à conquérir Flora provoque en Nicolas, s'amplifie intérieurement au point de devenir très agressif :

On fit des dîners où la naïveté le [Gildas] disputait au pédantisme de la manière la plus éhontée et la plus ridicule sans que personne s'en rendît compte, semblait-il, sauf moi. Moi, brûlant, ravagé, impuissant, furieux, moi, le bon, débonnaire et affable Lomont, notaire de son état. Cette transformation du bon chien berger que j'étais en serpent venimeux devait être invisible puisque même Flora ne s'en rendait pas compte. (*OI*. p. 85)

Malgré toute sa souffrance morale intérieure et sa colère réprimée, Nicolas s'efforce de n'en rien laisser paraître et se contente en silence du peu d'attention que lui accorde celle qu'il vénère, de peur de perdre son unique raison d'être.

Les fréquentes incursions dans le temps présent, les réflexions de Nicolas

Lomont sexagénaire sur la signification et les conséquences de ses efforts de remémorisation, son regard rétrospectif sur les événements passés, apportent des indications très précieuses quant à sa fonction réelle au sein du roman et par là-même éclairent le rôle que la romancière a pu lui conférer.

Si la souffrance domine l'acte d'écriture dans la première moitié du roman, il ne s'inspire pas d'un même sentiment constant. Progressivement, la résignation passive face au drame qu'il reconstruit va se transformer en colère, sourde d'abord, mais de plus en plus grondante et agressive, et atteint son paroxysme lorsque Flora et Gildas s'enfuient vers Paris pour échapper au scandale que provoque leur liaison, évinçant ainsi définitivement Nicolas de l'intrigue amoureuse. Cette colère que Nicolas ressent au présent fait directement écho à celle ressentie 30 ans auparavant. Elle refait surface avec la même intensité mais sans davantage trouver d'exutoire :

J'ai cassé ma plume en écrivant ce résumé qui me révulse encore ; j'ai même logé un éclat sous l'ongle de mon index, ce qui m'incite à arrêter là mon récit, en attendant de le reprendre. Si je le reprends un jour... (OI. p. 86)

Si cette douleur d'écrire est représentée comme étant insupportable, elle ne l'est pas au point de conduire le narrateur à abandonner son projet. L'écriture éveille au contraire chez lui un plaisir qui pourrait paraître masochiste et qui le laisse perplexe parce qu'incapable d'en définir l'origine :

Quelle mouche m'avait donc piqué d'ouvrir ce cahier ? Et quelle tenacité ou quelle savoureuse souffrance y ramenait ma main, l'y ramène en cet instant précis ? (OI. p. 71)

Cette citation montre une certaine évolution dans l'attitude de Nicolas face à son écriture. De simple scripteur, il se surprend à se transformer en littéraire. Divers indices soulignent cette métamorphose. Les qualités dont Nicolas se sert au début pour se définir et qui se rapportent à son métier de notaire disparaissent progressivement pour faire place à des élans insoupçonnés et instinctifs de romancier. De personnage précis, méthodique, appliqué, maître de lui-même, Nicolas se laisse entraîner par son pouvoir créateur. Ses datations, très ponctuelles et minutieuses au départ deviennent de plus en plus incertaines : la première visite à Flora eut lieu le "mardi 15 avril 1832 [...] à trois heures" (OI. p. 19),

l'apparition de Gildas au "début de l'été 33" (*OI.* p. 38), le voyage de Nicolas à Bordeaux "en octobre ou novembre, je ne sais plus" (*OI.* p. 90), et les dates disparaissent entièrement dans la seconde partie du roman. On doit noter également que la visualisation d'un/e éventuel/le lecteur/lectrice s'impose de plus en plus au fil des pages. Ce réflexe, que le narrateur juge tout d'abord "ridicule" (*OI.* p. 11), se renforce au point que Nicolas écrit :

Et là, écoute-moi, lecteur, si tu le supportes encore, là, je respirai, je souris et je me sentis sauvé. (*OI.* pp. 95-96)

Si le narrateur ne parvient pas toujours à s'expliquer clairement les raisons qui le poussent malgré lui, et malgré la peine qu'il en éprouve, à poursuivre son récit, le lecteur/la lectrice va en découvrir la raison dans la seconde partie du roman.

Il est clair que l'apparition du personnage de Marthe donne à l'acteur Nicolas les moyens de canaliser tous les sentiments contradictoires qui caractérisent son être déchiré et lui permet de trouver un exutoire libérateur à la colère qu'il ressent de s'être cantonné au rôle de simple observateur. Le passif, le lâche, l'impuissant, tel que s'est découvert Nicolas, trouve en Marthe le symbole de sa révolte.

L'énigmatique chambrière est aussitôt perçue par le Nicolas-acteur comme "une belle garce" (*OI.* p. 129), l'antithèse de celle qui symbolise à ses yeux l'amour pur. Or, petit à petit, il développe des sentiments contradictoires à l'égard de cette femme, où se mêlent admiration et aversion, attirance et répulsion. Nicolas qui se croyait mû jusque-là par les sentiments les plus nobles et les plus purs, lui qui se vantait de maîtriser son corps et son cœur, lui si dédaigneux envers les élans passionnels incontrôlés de ses concitoyens à l'égard de cette "catin" (*OI.* p. 175), se découvre irrésistiblement attiré par elle. Ce désir physique incontrôlable va progressivement supplanter celui plus pur qu'il a jusque-là nourri pour Flora, au point qu'il s'affolera lui-même de constater que sa peau n'avait pas su faire la différence entre Flora et Marthe (*OI.* p. 175).

L'"invraisemblable" complicité qui rassemble ensuite ces deux personnages révèle un aspect significatif de la personnalité du narrateur. Car enfin, Marthe

symbolise le pouvoir destructeur de cette virilité triomphante qu'incarne Gildas, une virilité qui suscite envie et mépris chez Nicolas⁽³²⁾. C'est dans cette femme que Nicolas trouve à réaliser son désir de vengeance, elle qui l'épargne justement parce qu'il n'incarne pas à ses yeux cet idéal de puissance virile qui fascine tant Flora. Marthe avoue à Nicolas :

Moi aussi, je vous aime bien, Lomont. J'ai toujours aimé les hommes grands, forts et bêtes, sentimentaux et maladroits, notaires des riches, généralement amis des pauvres. Vous semblez un peu moins méchant que les autres, ou un peu moins fat. C'est peut-être la roture qui vous sied. (*OI*. p. 198)

Tout comme l'arrivée de Marthe fournit au narrateur-acteur la possibilité d'assouvir sa colère par l'entremise de ses actes destructeurs, le narrateur-scripteur trouve dans le récit consacré à Marthe la fougue libératrice de sa frustration. Dès qu'elle apparaît en effet, il arrête brusquement de s'interroger sur son état actuel et cesse son introspection présente : sa douleur disparaît complètement tandis qu'il se concentre principalement sur le personnage de Marthe. Son inspiration prend le dessus et l'amène au-delà de son projet initial. Il abandonne ainsi le ton nostalgique et de plus en plus amer qui se dégageait de son métadiscours et se surprend à puiser une certaine jouissance dans l'acte d'écrire :

j'éprouve à présent du plaisir à cette heure que je passe chaque jour penché sur mon cahier. (*OI*. p. 163)

Tandis que le récit de Flora ne provoque que douleur et frustration, celui de Marthe lui procure allégresse et plaisir.

Avant de tomber follement amoureux de Flora, Nicolas se présente comme ayant été quelqu'un de très rationnel, maître de lui-même et capable de contrôler aussi bien son cœur que son esprit. Or, l'arrivée de Flora dans son existence, et plus tard les agissements qui lui paraissent irrationnels de Marthe, vont transformer sa vie émotionnelle en véritable chaos et bouleverser la stabilité et la routine qui semblaient exister avant qu'il ne tombe amoureux. Habitué à diriger et à gérer son expérience d'être humain comme il le fait pour les actes notariés, c'est-à-dire mécaniquement, minutieusement et rationnellement, l'écriture

constitue par conséquent pour lui l'ultime chance de retrouver le contrôle de son expérience vécue en essayant d'imposer une forme structurée sur les sentiments irrationnels et incontrôlables que les deux femmes ont suscités en lui. Il aspire ainsi à apporter rétrospectivement une explication rationnelle et à retrouver un semblant d'équilibre dans son existence. Il prend lui-même conscience de sa propre supercherie :

A me relire, je vois trop bien avec quelle molle complaisance, quel grotesque plaisir je me laisse aller à jouer le peintre des âmes. Me voilà, moi, notaire à Angoulême, occupé à retracer avec autorité le contour d'un coeur que je n'ai même pas su émouvoir, sinon de pitié. Me voilà expliquant, commentant, déclamant, proclamant, déterminant toutes les subtilités qui ont échappé à d'autres. (*OI*. pp. 77-78)

Le plaisir inattendu qu'il éprouve à transformer un passé douloureux en un récit qui devient de plus en plus vigoureux au fil des pages traduit un sentiment de victoire à parvenir à ordonner, et par conséquent à contrôler, son histoire.

Pour ce faire pourtant, Nicolas donne aux événements passés une interprétation subjective, dont il n'est pas entièrement dupe :

J'ai honte de ce que j'écris à l'instant. Je suis amer et injuste. (*OI*. p. 131)

De plus, il perçoit l'être féminin comme étant à la fois un moyen de recapturer sa stabilité passée et la raison pour laquelle il l'a perdue. D'où cette représentation réductrice de la femme symbole du bien et du mal.

Pour mettre en valeur la subjectivité de Nicolas, la romancière développe dans la deuxième partie du roman les facettes du personnage de Marthe qui vient en quelque sorte réfuter la version du narrateur et sa définition antinomique de l'être féminin. Tout en acquérant plus de profondeur, Marthe gagne en complexité psychologique. Elle vient démentir le portrait schématique que l'écrivain a peint jusque-là et souligne par conséquent davantage les limites du narrateur et son pouvoir de manipulation. En outre, sa présence permet de mettre en valeur l'hypocrisie de Nicolas : les sentiments qu'elle éveille en lui contredisent effectivement l'impression de franchise et de respectabilité qu'il a projetée de lui-même.

En faisant de Nicolas le narrateur de son récit, F. Sagan lui donne donc l'occasion de révéler le pourquoi de son entreprise par l'intermédiaire de sa propre voix, ainsi que de mettre en valeur les différents procédés auxquels il a recours pour retrouver un sentiment illusoire de domination sur les événements passés. Mais elle utilise surtout cette voix narrative masculine pour moquer la vanité de celui qui se prend à espérer pouvoir dominer rétrospectivement une expérience vécue, et plus particulièrement deux femmes qui ont totalement échappé à son contrôle.

L'erreur fondamentale que commet J-C. Joye est d'éluder, en sous-estimant sa valeur critique, les conséquences que l'ironie peut avoir sur la lecture du roman. Ses remarques contradictoires révèlent une fois encore le paternalisme masculin. Il note que le ton humoristique qui se dégage du roman traduit

une utilisation plus consciente qu'il n'y paraît de procédés dont Françoise Sagan sourit - au deuxième degré, dirait-on. Ce qui infirme passablement la légende insultante d'une absence de pensée sous la plume de la romancière. [...] L'humour ne parvient pas à dissimuler, chez la romancière elle-même, le jeu subtil d'une conscience créatrice très au fait de ses pouvoirs et de ses limites.⁽³³⁾

Or, après avoir suggéré la conscience humoristique de la romancière, il ajoute aussitôt :

Cet examen s'efforcera de ne pas perdre de vue l'humour dont Françoise Sagan a irrigué son texte, un humour qui autorise sinon enjoint une lecture seconde et savoureuse, fréquemment offerte et fût-ce peut-être parfois à son insu par l'auteur d'*Aimez-vous Brahms?*⁽³⁴⁾ (C'est nous qui soulignons).

Non seulement Joye se contredit-il dans ses explications, mais il perd complètement de vue l'humour qu'il mentionne ainsi que la possibilité d'une lecture "seconde et savoureuse".

Les élans humoristiques du narrateur servent en fait les desseins ironiques que l'auteure entretient tout au long du récit envers lui. Lorsque Nicolas écrit par exemple :

Voilà que je me livre à ces affétries littéraires que j'ai tant raillées jadis. Et de voir quels faux-problèmes, quelles fausses questions et quels stratagèmes on utilise en littérature pour éveiller l'intérêt d'un lecteur somnolent peut-être, je suis pris de vertige à l'idée des autres artifices auxquels nous nous livrons sans doute inconsciemment dans la vie de tous les jours pour éveiller quelque intérêt pour la vie d'un personnage pourtant autrement plus difficile, hélas, que tout lecteur : nous-mêmes. (*OI*. pp. 172-173)

Le personnage de Nicolas fait plus que de signifier un clin d'oeil au lecteur, comme l'interprète J-C. Joye ; il est ridiculisé de surcroît pour s'être laissé prendre au jeu de sa prose et y avoir tiré un plaisir égoïste d'illusion de pouvoir sur lui-même et sur les autres. L'ironie est par ailleurs plus insistante dans la seconde partie du roman où le narrateur concentre son attention sur ses sentiments confus envers Marthe, et révèle en même temps la mauvaise foi avec laquelle il tente d'expliquer les motifs de ses agissements, de formuler l'irrationalité de son comportement passé afin justement de le rendre rationnel. La cible centrale de l'ironie est le narrateur, sa représentation fantasmatique du sexe féminin et de lui-même en tant que spectateur résigné d'un drame passé, mais surtout sa tentative désespérée de retrouver, quelque trente années plus tard, le contrôle sur des êtres et des situations passés qu'il n'a pu alors dominer.

La fin "bâclée" de l'histoire racontée par Nicolas démontre son incapacité à atteindre son but :

Pour mille raisons que je passerai, car brusquement je me sens accablé de vieillesse et de chagrin, et de remords aussi à m'être complu dans cette histoire lugubre, pour mille raisons, donc, le mariage de Flora et de Gildas fut décidé rapidement. (*OI*. p. 212)

avant d'ajouter quelques lignes plus loin :

La suite, on la sait ou on l'ignore, qu'importe... Qu'importe même si je suis le seul à me la rappeler. Je fais vite, je vais trop vite, mais je ne peux plus supporter de me rappeler certains souvenirs, certaines heures que j'ai passées alors, dans cet automne terrifiant, orageux et désespéré, où le vent, la terre ne faisaient plus qu'un avec la folie des hommes. Je résumerai donc cette histoire au plus vite. (*OI*. pp. 213-214)

La douleur refait surface et prend le dessus sur l'allégresse engendrée par l'illusion d'imposer la rigueur de la forme écrite, dominée par la raison, et aussi sur le drame qui bouleversa sa vie et sa personne. Cette tentative vaine replace le

narrateur dans sa position initiale d'homme vaincu par la contingence des événements passés et résigné à vivre désormais dans la certitude de ne jamais parvenir à dominer ni son histoire ni celles qui ont à jamais échappé à son désir de les soumettre.

Comme c'était le cas dans *Un peu de soleil dans l'eau froide*, l'intrigue des deux romans à l'étude ici offre un début à bien des égards conventionnel : centrée sur la psychologie masculine, elle paraît initialement laisser peu de place à une possible perspective féminine. Pourtant, comme dans ce précédent roman, la conscience du personnage féminin émerge par la suite pour dévier sensiblement le récit de sa trajectoire traditionnelle.

Dans *Le lit défait* et *Un orage immobile*, le thème de l'écriture constitue l'élément essentiel qui permet de subvertir une présentation superficiellement masculiniste. Edouard Maligrasse et Nicolas Lomont attribuent à l'écriture deux fonctions différentes mais ont recours aux mêmes fantasmes masculins de la femme pour mener à bien leur entreprise. Le premier manipule le présent afin de conserver l'inspiration indispensable à l'écriture, qui est elle-même à ses yeux sa seule raison d'être, et donc le seul moyen d'exercer une forme de contrôle sur son existence. Le deuxième quant à lui se sert de l'écriture pour tenter de recouvrer le contrôle sur des événements passés, et par là-même sur sa vie présente. Tous deux utilisent l'écriture pour trouver une prise sur leur propre existence en même temps qu'une prise sur le monde.

A travers ces deux personnages masculins d'écrivains, F. Sagan nous montre deux exemples du mécanisme psychologique de la création masculine tel qu'elle le conçoit dans l'esprit de certains écrivains qui nourrissent leur pulsion créatrice d'un fantasme du féminin. Loin de signifier une éventuelle capitulation de sa voix féminine au profit de l'autorité et la supériorité de l'optique masculine, c'est au contraire à des fins critiques que la romancière choisit deux modèles d'écrivain. Edouard et Nicolas révèlent à leur insu le potentiel de destruction que leurs pratiques engendrent sur la représentation de la femme, et au-delà de la simple représentation, sur l'être féminin tel que la prédominance du regard masculin le définit dans la société moderne.

Etude de cas :

Le chien couchant

L'analyse du dernier ouvrage de notre corpus va nous permettre de confirmer et de parachever notre argument. Il s'agit d'apporter la preuve définitive que la littérature de F. Sagan est porteuse d'une idéologie très distincte de celle qui détermine généralement le déroulement et le dénouement d'une intrigue fictive. *Le chien couchant* présente un cas plus éloquent encore que les textes étudiés jusqu'ici : la dé/re/construction de l'intrigue traditionnelle est en effet d'autant plus irréfutable que ce onzième roman s'appuie sur un texte existant plutôt que sur les caractéristiques générales d'un genre littéraire.

L'"affaire" du *Chien couchant* :

Sur la page de garde du roman, publié en 1980 chez les Editions Flammarion, figurent ces quelques mots de remerciement signés "F. S." :

Je tiens à remercier ici M. Jean Hougron pour son concours involontaire. C'est en effet dans son excellent recueil de nouvelles Les humiliés, paru chez Stock, que j'ai trouvé le point de départ de cette histoire : une logeuse, un humilié, des bijoux volés. Même si par la suite j'ai totalement transformé ces éléments et cette histoire, je voulais au passage le remercier d'avoir provoqué chez moi par son

talent cette folle du logis : l'imagination, et lui avoir fait prendre un chemin pour moi inhabituel. (CC. page de garde)

Loin pourtant d'avoir été flatté d'éveiller l'admiration et l'imagination d'une de ses lectrices, Jean Hougron ne se satisfait pas de ce bref hommage, et, soutenu par les Editions Stock, déposa une plainte pour plagiat contre F. Sagan.

L'origine du litige remonte en fait au début de l'année 1980 : la société cinématographique *Fildebroc* demanda alors aux éditions Stock de lui accorder une option d'un an sur l'acquisition des droits d'adaptation à l'écran de *La vieille femme*, une nouvelle tirée du recueil de J. Hougron : *Les humiliés*⁽¹⁾. Cette demande fut accordée, et le scénario confié à F. Sagan. Faute de moyens financiers, le projet dut cependant être abandonné⁽²⁾, et la romancière s'inspira de cette nouvelle pour écrire un roman qu'elle intitula *Le chien couchant*.

Quelques jours avant la mise sous presse du livre, un de ses représentants demanda à J. Hougron l'autorisation d'utiliser officiellement son récit, qui lui fut refusée. F. Sagan décida de s'en passer et d'inscrire à la place sur la page de garde de son roman la dédicace citée ci-dessus.

En janvier 1981, les Editions Flammarion, présentant la menace d'une poursuite judiciaire, assignèrent l'écrivaine en référé et réclamèrent par provision la mise sous séquestre des mensualités qui lui étaient accordées par contrat. Peu de temps après, Jean Hougron et les Editions Stock intentèrent un procès à F. Sagan pour plagiat. L'affaire fut portée devant les tribunaux et le 8 avril 1981, la troisième chambre civile de Paris condamna l'auteur du *chien couchant* pour "reproduction illicite" de la nouvelle de J. Hougron. Le jugement ordonnait le retrait immédiat du roman de la vente, la destruction des stocks et du matériel ayant servi à l'impression du livre, et le partage des droits d'auteurs et des recettes sur les exemplaires déjà vendus. Condamnation jugée très sévère par l'ensemble de la presse écrite qui évoqua à cette occasion les dangers des idéologies répressives qui justifient la pratique de tels autodafés.

Le conflit n'en resta pas là : le renvoi en appel suspendit l'exécution du jugement et le 7 juillet 1981, la première chambre de la cour d'appel de Paris infirma le verdict rendu le 8 avril, estimant que Mme Sagan et les Editions Flammarion n'avaient pas contrevenu aux dispositions des articles 425-429 de la

loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire⁽³⁾. La cour signifiait que *La vieille femme* n'était "que la donnée anecdotique initiale à partir de laquelle F. Sagan a imaginé le sujet du *chien couchant* et fait oeuvre propre" et qu'après les toutes premières pages, lorsque "commencent véritablement les péripéties du roman, celui-ci ne présente plus la moindre ressemblance significative avec la nouvelle de J. Hougron." La cour ajoutait :

Ces différences substantielles ne permettent pas de voir dans le roman de Françoise Sagan, une adaptation, c'est-à-dire l'utilisation sous une forme nouvelle d'une oeuvre préexistante, gonflée seulement de quelques développements destinés à lui assurer le remplissage plus ou moins superflu d'une centaine de pages supplémentaires.

et concluait :

Il est acquis que c'est la lecture de *La vieille femme* qui a fait naître le sujet du *chien couchant* dans l'imagination de Françoise Sagan. Mais la présence de ce résidu superficiel et sans originalité, dont elle n'a pas pris la peine de débarrasser son roman, n'en affecte pas l'originalité essentielle.⁽⁴⁾

Ce bref récapitulatif de l'histoire juridique du *Chien couchant* va nous servir de point de départ pour notre analyse. L'objectif de ce dernier chapitre est d'établir la fausseté des accusations de plagiat à l'encontre de ce roman en démontrant qu'il s'écarte non seulement thématiquement de la nouvelle de J. Hougron mais surtout qu'il s'y oppose idéologiquement.

Dans *Françoise Sagan*, J. Graves Miller annonce une possible interprétation du *Chien couchant* comme texte parodique du roman policier populaire lorsqu'elle écrit :

The author amuses herself and her readers by stretching and exposing the conventions of each popular genre she adapts. For example, in the thriller *Le chien couchant*, the socially and economically castrated hero Gueret turns into a self-styled Humphrey Bogart after he happens upon a cache of stolen jewelry. The novel punningly suggests that these found "jewels" restore Gueret's manhood.⁽⁵⁾

Il est regrettable cependant qu'elle réserve au *Chien couchant* le même sort qu'au *Garde du coeur* et persiste à considérer que la parodie de genre populaire ne constitue pas un sujet d'étude digne d'intérêt. Il aurait été particulièrement

intéressant de suivre le raisonnement qui la pousse à suggérer l'hypothèse selon laquelle la découverte des bijoux restaure la masculinité du personnage principal, hypothèse que nous serons amené à réfuter.

Avant cela, il convient d'abord de rappeler le contenu des deux textes concernés, afin de démontrer que le roman de F. Sagan délaisse la représentation sexiste et misogyne des deux protagonistes principaux de *La vieille femme* pour proposer une fiction dans laquelle le personnage féminin trouve un rôle beaucoup plus positif. Ceci nous conduira par la suite à développer la théorie partiellement justifiée de J. Graves Miller, mais trop brièvement expédiée, qui suggère la possibilité d'attribuer au *Chien couchant* une intention subversive à l'égard des normes définissant le héros typique et le roman à suspense populaire dans lequel il apparaît infailliblement.

Un même sujet : deux intrigues différentes :

La vieille femme débute avec la présentation du protagoniste principal : Maxime Derjean est comptable dans une petite compagnie d'exportation marseillaise et mène une existence monotone et frustrante : humilié par ses collègues de travail, il traîne ensuite son ennui chez Mme Dagel, une vieille veuve indifférente qui lui loue une chambre depuis onze ans. Cette triste vie va se transformer le jour où Derjean trouve par hasard, dans un terrain vague, une bourse contenant des bijoux d'une très grande valeur. Il décide de cacher ce butin dans son armoire et voit dans cette soudaine richesse l'occasion tant espérée de partir dans un pays lointain et d'y monter une affaire fructueuse qui lui vaudrait enfin le respect des autres. Il se rend compte toutefois le lendemain que sa logeuse a fouillé son armoire et qu'elle le tient responsable non seulement du vol des bijoux, mais également du meurtre d'un ancien joaillier dont parle le journal du jour. Après un bref moment de torpeur et l'angoisse de se voir dénoncé aux autorités, Derjean se ressaisit lorsqu'il prend conscience que sa logeuse est plus terrifiée encore que lui. Il reprend vite de l'assurance, d'abord sur son lieu de travail, où il force désormais le respect de ses collègues et de son supérieur, mais surtout auprès de sa logeuse : il ne peut supporter en effet l'idée que Mme Dagel le tient pour un assassin. Cette pensée provoque en lui le besoin obsessionnel de détruire cette image en usant peu à peu la résistance psychologique de la vieille

femme. Gris  par sa nouvelle identité d'homme respectable, Derjean devient de plus en plus autoritaire et violent au point de se faire licencier pour avoir gifl  son chef de service. Il peut ainsi consacrer toute son attention à observer sa logeuse et à tenter de détruire le pouvoir que son regard lui octroie, bien malgré elle. Lorsque celle-ci tombe gravement malade, l'attitude de Derjean prend une tournure plus ambiguë : il alterne les rôles de garde-malade prévenant et de locataire persécuteur, et éprouve une sincère affliction lorsque Mme Dagel meurt. Un jeune couple parent vient alors s'installer dans la villa. Leur comportement distant et inamical tourmente Derjean qui se demande si la défunte ne leur a pas communiqué son secret avant de mourir. Convaincu que sa chambre a été à nouveau fouillée, il décide d'enterrer les bijoux dans le jardin. Le lendemain, après que ses nouveaux logeurs lui ont signifié son congé sous la menace, et incapable de retrouver les bijoux, il se précipite sur le mari et le frappe mortellement. En pleine crise de démence, Derjean est arrêté alors qu'il met à sac la chambre de son ancienne logeuse, convaincu que le couple y a caché "ses" bijoux. Les gendarmes les retrouvent dans le massif de dahlias qui fait face à celui où Derjean croyait les avoir enfouis.

Bien que le cadre soit différent, *Le chien couchant* s'ouvre sur une situation très similaire à celle de la nouvelle. Dans une petite ville minière du nord de la France, Gueret, vingt-sept ans, comptable à l'usine Samson, mène une existence sans relief entre l'usine, son amie Nicole, pour qui il éprouve quelques sentiments plutôt détachés, et sa pension tenue par Maria Biron, ancienne maîtresse d'un truand marseillais, maintenant âgée d'une cinquantaine d'années et que plus rien ne surprend. Habité à l'indifférence de tous à son égard, voire pire, au mépris, Gueret se prend à rêver d'un avenir meilleur après avoir trouvé par hasard dans un teruil une bourse remplie de bijoux. L'intrigue repose sur le même malentendu : ayant découvert ce butin caché dans la chambre de son logeur, Mme Biron le tient responsable du vol des bijoux et des dix-sept coups de couteau qui ont entraîné la mort de leur propriétaire. Mais là commence une histoire très différente de *La vieille femme* : au lieu d'essayer de démentir les soupçons de sa logeuse et de refuser l'image fausse qu'elle va lui renvoyer de lui-même, Gueret non seulement l'accepte, mais en alimente le fondement. Il projette de partir en

Afrique avec Maria, sans se rendre compte que le silence de sa compagne masque son scepticisme. La lecture dans le journal de l'arrestation du véritable meurtrier révèle à la vieille femme ce dont elle se doutait depuis longtemps ; le rêve de son amant prend fin le jour où un ami receleur de Maria, nommé Gilbert, vient la chercher ainsi que les bijoux. Puisque Gueret n'est pas un dangereux truand et s'est contenté de ramasser son butin, Gilbert décide de ne pas lui laisser sa part. Indifférent à cette nouvelle, c'est seulement l'annonce du départ imminent et définitif de Maria qui va pousser Gueret à se précipiter sur Gilbert, qui, pris au dépourvu, poignarde mortellement son agresseur. Gueret meurt des suites de sa blessure, qu'il explique à l'ambulancier être due à un stupide accident domestique, refusant de cette façon d'incriminer le/s coupable/s.

Ce compte rendu détaillé fait apparaître que dans chacun des deux romans, l'intrigue est déterminée par la réaction de chacun des deux personnages masculins face à l'image que lui renvoie sa logeuse respective. Or, le rapport de force entre les deux personnages principaux qui en résulte est fondamentalement inversé d'un texte à l'autre.

Derjean ne peut supporter le regard de l'"Autre" :

il s'était demandé avec horreur s'il pourrait résister, s'il ne serait pas obligé de la tuer, et il savait que ça ne serait pas pour faire disparaître une preuve, un éventuel témoignage, mais simplement pour anéantir une idée qu'elle avait conçue à son propos, qu'elle ne voudrait jamais abandonner et qu'il ne pourrait plus supporter.⁽⁶⁾

Le rapport conflictuel entre les deux protagonistes principaux de la nouvelle s'inspire grandement de la signification du regard d'autrui telle que Sartre la définit dans sa philosophie existentialiste⁽⁷⁾. L'acquisition des bijoux volés donne à cet homme humilié par sa propre médiocrité l'espoir de se voir désormais grandi de par le respect que lui confère automatiquement son nouveau statut social. Cette chance inespérée est néanmoins compromise par la présence de la vieille femme qui, aussi passive soit-elle, transforme Derjean en voleur et assassin, par son seul regard. Il est par conséquent facile de lire cette nouvelle comme une illustration fidèle de la théorie sartrienne concernant la relation En-soi-Pour-soi-Pour-autrui : lorsque Derjean prend conscience de l'existence extérieure de son être relégué à l'état d'assassin, il va chercher à aliéner ce

pouvoir que détient sa logeuse de le réduire à un simple objet. C'est en se faisant sadique que Derjean tente de s'approprier la liberté de l'autre, en imposant sa force et sa violence.⁽⁸⁾

Le rapport interactif entre les deux personnages est rendu plus ambigu par le sentiment de frustration qui unit Derjean à sa mère :

Il se disait qu'elle n'avait jamais eu confiance en lui, même quand il était très jeune. Il n'était même pas sûr qu'elle l'ait jamais cru quand il lui parlait de son rang de chef de service. Elle ne le croyait pas mais elle prenait cependant l'argent. Il fit une laide et piteuse grimace qui le fit ressembler à un vieil enfant chagrin. Elle ne l'aimait pas, il l'avait toujours su. Peut-être avait-elle seulement aimé le petit garçon qu'il avait été autrefois, la forme d'un grand espoir en somme, et puis, au fil des années, l'espoir s'était défait, elle lui en avait voulu de sa déception. Il n'était plus resté qu'une obscure rancune qui éclatait en mille reproches, en soupçons, en sous-entendus étrangement clairvoyants.⁽⁹⁾

Le lecteur/la lectrice est de ce fait fortement encouragé/e à attribuer l'origine de l'instabilité psychologique de Derjean au comportement maternel à son égard. Peut-on réellement s'étonner de constater que "la mère" est présentée comme étant la force castratrice, réunissant tous les stéréotypes de la femme non-maternelle définis par l'idéologie patriarcale : elle apparaît comme une mère égoïste et égocentrique, malveillante et oppressive, etc., comme le montrent ces quelques lignes qui résument la lettre qu'elle vient de lui envoyer et dans laquelle elle lui apprend son refus de lui prêter l'argent nécessaire à son voyage :

Elle concluait en lui proposant trente mille francs pour faire un peu le garçon, disait-elle, car il lui semblait toujours aussi gaspilleur. Il murmura avec ironie : "Gaspilleur" Sa mère n'avait jamais rien compris, rien deviné. Mais est-ce que les gens ne s'étaient pas toujours trompés à son sujet ? Avaient-ils jamais été sensibles au bureau à sa conscience professionnelle, à sa minutie ? Et sa mère ? A quoi avaient servi les privations qu'il s'imposait depuis onze ans ? Elle ne s'en était même pas douté et aujourd'hui, elle le repoussait.⁽¹⁰⁾

Et dans un geste ostensiblement symbolique, Derjean s'empresse de brûler cette preuve évidente de rejet, détruisant par là la mère elle-même plus que ses paroles.

La présence de la vieille logeuse, avec sa conscience aliénatrice, devient une cible facile sur laquelle il peut déverser son grief. Il apparaît bien vite en

effet que son comportement de plus en plus tyrannique envers sa victime traduit le besoin qu'éprouve Derjean d'extérioriser un profond sentiment de frustration face à l'indifférence et à la déception maternelle. En projetant sa haine rancunière sur Mme Dagel, il ne fait que transférer ses émotions et son désir de vengeance sur un être qui est soudainement doté d'un pouvoir castrateur du fait qu'il aliène sa possibilité de se considérer enfin un "vrai homme".

Ce transfert émotionnel engendre une réaction au premier abord paradoxale : tyrannique jusqu'au désir de détruire Mme Dagel, Derjean devient attentionné lorsque l'état de santé de la vieille femme se détériore. Devant la mort prochaine inéluctable de celle qui est à ses yeux la cause de son malheur, il semble qu'il cherche à prolonger son existence. En fait, il se rend compte que la disparition définitive de sa victime lui ôtera ce sentiment de force et de supériorité qu'il puise dans son comportement oppressif. Une fois libéré du regard de la vieille femme, Derjean comprend confusément qu'il perdra la justification de sa nouvelle identité. Après l'enterrement de sa logeuse, il n'en profite d'ailleurs pas pour réaliser ses projets d'évasion qui le laissent désormais indifférent : privé de l'objet à partir duquel il puisait un faux sentiment de supériorité, il retombe dans sa léthargie initiale.

Il est intéressant de noter que *La vieille femme* se limite à pénétrer la conscience du personnage masculin et que le lecteur/la lectrice ne prend connaissance de Mme Dagel qu'à travers le regard que Derjean pose sur elle. Le choix narratif qui consiste à privilégier la perspective masculine ne constitue pas automatiquement pour la critique féministe un chef d'accusation. La nécessité de prendre en compte et de respecter le point de vue féminin ne signifie pas pour autant que la voix masculine doit désormais disparaître ou qu'elle est systématiquement entachée de préjugés sexistes. On est en droit de s'interroger pourtant sur la signification d'une perception masculine très hostile de l'être féminin et sur les conséquences que cette représentation négative peut avoir sur la réaction et le comportement de chacun des deux sexes.

Ce regard est dans *La vieille femme* indubitablement vindicatif et humiliant, comme le prouvent les diverses références à la logeuse : c'est successivement "une grosse femme, assez sotte, qui se bourrait de friandises et se confectionnait à

longueur de journée des bols de chocolat."⁽¹¹⁾, "une vieille femme égoïste et futile qui parlait bien vite de ses maux dès qu'elle entrevoyait la détresse des autres."⁽¹²⁾, "cette grasse femme à demi impotente"⁽¹³⁾, "ce gros corps informe"⁽¹⁴⁾, "cette grosse femme stupide"⁽¹⁵⁾, "une vieille femme inutile et sotte. Elle n'avait jamais rien fait que vivre futillement, se gaver de sucreries, grosse marmotte stupide qui grignotait égoïstement la retraite de son mari, [...]"⁽¹⁶⁾, "La folle, la pauvre vieille folle, trop stupide pour rien comprendre."⁽¹⁷⁾, "Une salope ! Une vieille salope..."⁽¹⁸⁾. Après une telle avalanche de propos si méprisants, nul/le ne peut se méprendre sur les sentiments que Derjean nourrit envers Mme Dagel.

Or, on ne peut douter que l'obsession vindicative du personnage masculin contre la vieille femme est principalement déterminée par l'apparence physique de celle qui n'est en fait qu'un souffre-douleur, à partir de laquelle Derjean base son appréciation morale. Vieille, disgracieuse, grosse et affaiblie par une santé précaire, Mme Dagel n'est pas présentée comme un être humain à part entière, mais comme un simple objet. Cette impression est renforcée dans le passage qui rend compte de la réaction de Derjean lorsqu'au plus fort de son combat haineux, il ne peut s'expliquer le "désir nauséux et très violent tout à la fois" qu'il vient d'éprouver pour la vieille femme, évanouie de terreur dans l'escalier :

En trois bonds, il avait été sur elle. Elle avait défailli, il l'avait attrapée aux épaules pour l'empêcher de retomber en arrière. Il l'avait tenue contre lui, l'enserrant à pleins bras, une main dans son dos, l'autre contre sa grosse poitrine. Il avait eu son visage convulsé, puis abandonné au-dessus du sien. Elle s'était laissée aller, vaincue vraiment, avec deux petites larmes au bord de ses paupières closes. Et alors, tandis qu'il l'enveloppait ainsi de tout son corps, pour la retenir, tandis qu'il pressait sa forte poitrine encore ferme, une étrange sensation l'avait envahi, proche du désir physique, oui, un désir nauséux et très violent tout à la fois.

Il avait malaxé à pleines mains la grosse poitrine, et soudain, il avait repoussé la vieille femme, il l'avait à demi portée pour qu'elle franchisse les dernières marches.⁽¹⁹⁾

Cet extrait est tristement significatif de la manière dont les personnages féminins sont souvent traités dans la littérature masculine. Bien sûr, cet élan "incontrôlé" peut être lu dans la perspective sartrienne se rapportant au désir sexuel en tant que tentative de posséder la conscience de l'aliénateur/trice⁽²⁰⁾. Il n'en demeure pas moins que les références très explicites et suggestives à l'anatomie féminine relèvent davantage de la pornographie gratuite : le corps de

la femme est représenté comme un objet dont l'homme use et abuse à sa guise, puisant dans cette attitude une illusion de domination et de pouvoir. Il est donc justifié de reprocher à *La vieille femme* de présenter une vision androcentrique, typiquement sexiste et misogyne, du personnage féminin : il n'est perçu qu'à travers le regard de Derjean dont c'est le drame qui est raconté.

Le déséquilibre entre les deux personnages est énorme : la vieille femme lourde, faible, timide et seule, n'a aucune chance de faire front à un jeune homme physiquement plus fort qu'elle et psychologiquement habité par une haine vengeresse, qui utilise cette supériorité physique et mentale pour soumettre complètement sa victime. Pourtant, c'est sur le drame de Derjean qu'est portée l'attention du lecteur/de la lectrice : celui/celle-ci est en effet habilement encouragé/e à s'apitoyer sur le malheureux destin d'un homme emporté par son désir somme toute compréhensible d'être respecté, puisqu'il est admis que tout homme a droit à sa dignité humaine. Celle de la femme ne constitue pas un droit élémentaire et le calvaire de Mme Dagel est par conséquent logiquement éclipsé. Le personnage féminin n'a en fait été que le bouc émissaire du protagoniste masculin et rejoint la longue liste des femmes fictives qui n'ont eu pour rôle principal que de servir à faire valoir l'aventure ou la mésaventure de celui qui est de ce fait le héros de l'intrigue, même si ses agissements ne peuvent être qualifiés d'héroïques.

Cette lecture assez sévère de *La vieille femme* nous conduit à nous interroger sur les intentions de F. Sagan lors de l'écriture du *Chien couchant*. On est effectivement en droit de se demander si la romancière n'a pas été tentée de rétablir l'équilibre entre ces deux protagonistes en donnant à son personnage féminin les moyens de s'échapper de la conscience masculine.

Dès le départ le rapport de force est nettement différent : au lieu de se sentir menacé par le regard de sa logeuse, Gueret puise, dans le reflet factice qu'elle lui renvoie de lui-même, une identité nouvelle qui revalorise son être :

il savait retrouver, après, dans la minable pension de famille, ce regard où était né justement la veille le nouveau Gueret. Ce regard était la base même, la source de son nouveau personnage, et inconsciemment, il venait y chercher confirmation de cette existence et y reprendre des forces. (CC. p. 39)

identité qu'il va désormais tenter de préserver :

Il avait peur tout à coup qu'elle soupçonnât son imposture. Il se rendait compte que, plus que tout - et surtout en ce moment, après cette journée de gloire -, plus peut-être qu'une arrestation éventuelle, il craignait qu'elle ne le crût plus coupable ; il craignait que disparût de ce regard clair et léonin l'image impitoyable de lui-même criminel, l'image qui lui avait permis de vivre comme un homme toute la journée. (CC. p. 40)

Contrairement à Derjean, Gueret se sent flatté par le regard admiratif de sa logeuse, sensible uniquement aux manières viriles et machistes auxquelles l'ont habituée la compagnie des "vrais hommes du milieu". Ses manifestations d'intérêt parcimonieuses conduisent dès lors le jeune homme à tout faire pour en provoquer d'autres, pour susciter à nouveau la moindre marque d'intérêt à son égard. Il se transforme de ce fait en mendiant de l'amour, attendant désespérément mais patiemment chaque signe d'attention dont Maria daigne parfois le gratifier, en même temps qu'il doit s'efforcer de préserver son apparence de "vrai dur" et afficher avec ostentation divers signes extérieurs de machisme.

Malgré un physique peu gracieux, Mme Biron n'inspire pas à son locataire le sentiment de répugnance et de haine qui caractérise Derjean :

[La cuisine] était une pièce grande, propre, qui aurait même été accueillante si la femme qui y trônait n'eût pas présenté ce dos hostile : le dos d'une femme mince, vigoureuse, aux cheveux noirs et brillants, et qui, quand elle se retourna vers la porte, montra un visage tout à fait inexpressif, inanimé, qui avait dû voir bien des choses en cinquante ou soixante ans et qui en avait souvent été dégoûté, un visage fermé où détonnaient des yeux intelligents, avides, des yeux qui détonnaient aussi avec le tablier noir, les grosses chaussures et l'aspect primaire qu'elle s'était visiblement imposé. Et, comme il avait vu le vert de la glycine pour la première fois, pour la première fois Gueret vit qu'il y avait quelque chose de maquillé chez cette femme si ostensiblement asexuée. (CC. p. 15)

L'apparence physique de Mme Biron ne constitue pas pour le personnage masculin un critère de jugement défavorable, comme c'est le cas dans *La vieille femme*, et généralement dans la littérature masculiniste. Bien que ce corps ne corresponde pas aux critères de beauté en vigueur, il n'est pas réduit à la superficialité de ses caractéristiques extérieures et n'est pas non plus l'élément

essentiel par lequel Gueret définit sa future maîtresse.

Pareillement, chacun des deux personnages masculins réagit très différemment face à la soudaine prise de conscience de son désir physique pour sa logeuse respective. Mme Biron fait naître en Gueret un sentiment nettement plus respectueux de l'être pour lui-même :

"Elle m'a plu", se disait-il avec stupeur, mais une stupeur inférieure à son regret de n'être plus séduit. Et pourtant cette silhouette sans forme apparente - ces cheveux tirés, ce tablier noir, ce visage fermé et marqué par le temps et par l'amertume, était désormais, lui semblait-il, l'image même de son destin. Dans un vertige, il songea à des gestes fous : courir là-haut, prendre le sac de cuir et jeter sur la table cirée de la cuisine tous les bijoux emmêlés, les lui donner, la supplier, même, de les reprendre. Follement, bizarrement, il rêva de s'agenouiller aux pieds de cette ménagère triste et féroce, il rêva de lui offrir sa vie, son sang, ses bijoux, n'importe quoi pour qu'elle le regarde à nouveau, une fois encore, avec cet air mystérieux de respect et de désir... Il ne s'agissait pas qu'elle l'aime, bien sûr, pensait-il - essayait-il de penser -, il s'agissait qu'elle le voie à nouveau, qu'elle l'admire et qu'il lui plaise comme mâle et comme héros. (CC. pp. 42-43)

Nulle trace dans ce passage, ni ailleurs, d'irrespect ou de traitement abusif et humiliant envers le corps féminin. Au contraire, Gueret se place à la merci de sa logeuse : il accepte et entérine la position dominatrice de celle qu'il va aimer éperdument, et ne ressent pas cette dépendance émotionnelle comme une menace contre sa masculinité. Lui-même semblerait s'en accommoder parfaitement si les attentes de sa maîtresse ne le contraignaient à afficher un masque à double tranchant.

Son imposture conduit Gueret à concilier son immense besoin de tendresse avec la nécessité de rendre crédible sa fausse personnalité de truand impitoyable. L'affirmation de son être dépend entièrement du comportement de Maria : lorsqu'elle le "voit", c'est-à-dire lorsqu'elle s'intéresse à sa personne, il se transforme en "chevalier caracolant sur son destrier mécanique et dont il valait mieux ne pas relever le gant", alors que son indifférence le transforme en "manant fatigué et vaincu" (CC. p. 64). L'attitude physique et mentale de Gueret est déterminée par le regard de cette vieille femme qui le domine à tout point de vue. Au début, il ne feint pas une éventuelle virilité dans le seul but de séduire Maria, mais se sent naturellement valorisé dans son être *après* qu'elle lui a

témoigné un peu d'affection. Or, lorsqu'il prend conscience que sa maîtresse l'estime seulement dans la mesure où il affiche une fausse virilité, le rapport s'inverse : l'effet doit désormais précéder la cause. Dès lors, Gueret ne choisit pas volontairement de se comporter en "Homme" mais y est forcé s'il veut conserver l'attention de sa maîtresse.

Elle ne se retient d'ailleurs pas de le maltraiter, chaque fois qu'il se laisse aller à des démonstrations de sensibilité et découvre son besoin d'affection, attitude qu'elle ne peut supporter chez un homme qui se prétend tel. Celle-ci ne peut en effet supporter aucun signe extérieur de tendresse chez son amant, considérant ces manifestations d'amour comme autant de preuves de fragilité très déplacée chez un homme :

- Qu'est-ce que tu as à t'appuyer sur moi comme un môme ? Tu te crois en nourrice, Al Capone ?

Il haussa les épaules sans bouger.

- Je suis au chaud, dit-il d'une voix étouffée par le tablier noir. Je suis bien...

- Tu ne vas pas me raconter que ta maman t'a abandonné au berceau, toi ! dit-elle sans rire. Moi, les enfances malheureuses des macs ou des tueurs, ça me tue...

Elle fit un geste éloquent de la main.

- Ma mère était une brave femme, dit-il avec paresse. Sur le tard, elle est devenue radin et méchante comme une vieille pie, mais je n'étais pas malheureux.

- Eh bien, tant mieux, dit-elle.

Elle secoua les hanches comme pour faire tomber quelque chose, et la tête de Gueret ballotta en arrière. (CC. pp. 51-52)

Maria n'est pas maîtresse dans l'art de montrer ses sentiments. Il serait pourtant faux de penser qu'elle n'en éprouve pas à l'égard de son amant. La raison de sa rudesse nous est révélée après qu'elle a découvert la supercherie de Gueret :

Qu'il ait tué ou qu'il n'ait pas tué, qu'il l'aime ou qu'il ne l'aime pas, cela ne menait Maria à rien. Il n'avait pas trente ans, elle en avait beaucoup plus et s'arrangeait pour faire encore plus. Elle avait toujours su qu'elle ne partirait pas pour le Sénégal, au fond... Elle avait toujours pensé qu'elle ne supporterait pas de voir Gueret lui échapper un beau jour pour une femme jeune et jolie, tandis qu'elle-même serait rejetée d'une manière plus dure à sa solitude. (CC. p. 165)

L'évocation du personnage de la mère dans cette pénultième citation mérite un commentaire : la figure maternelle n'est mentionnée que très rarement et

brièvement dans *Le chien couchant*, et toujours incidemment. Or, cette quasi-absence est significative en elle-même si l'on se souvient du rôle déterminant assigné à la mère dans *La vieille femme*. Il semble que F. Sagan ait délibérément supprimé cet élément de son texte et libéré son personnage masculin de ce motif capital qui pourrait justifier son comportement.

La redéfinition antinomique de l'influence maternelle sur la psychologie du fils, ainsi que les divers éléments de l'intrigue ci-dessus mentionnés, constituent assurément autant de "détails" qui modifient sensiblement l'interprétation que l'on peut donner au récit, qui, soi-disant, reproduit illicitement toutes les données déterminantes d'un texte préexistant.

Un thème typiquement saganesque :

Le chien couchant semble être une parfaite illustration de cette conviction profonde qu'a toujours défendue F. Sagan, à savoir que le sexe d'un être humain ne détermine pas *a priori* son comportement physique et psychologique.

L'"authentique" Guéret partage très peu des caractéristiques de cet idéal d'homme viril, physiquement fort et mentalement solide. Il est sensible, pas véritablement ambitieux et souffre surtout de sa solitude qui est en fait due à un manque d'amour. Lorsqu'il prend conscience de ses sentiments pour Maria et comprend qu'elle n'éprouve une certaine considération pour lui que dans la mesure où elle le prend pour un "dur", il s'oblige à se conformer, en apparence, à cette construction sociale du "macho". Bien qu'il puise initialement dans cette métamorphose superficielle un certain sentiment de valorisation, son imposture lui pèse. Plus d'une fois, il voudrait avouer la vérité à Maria pour pouvoir enfin être aimé pour lui-même et non pas pour une représentation flatteuse mais hypocrite de sa masculinité :

Par moments, il avait envie de lui dire, de lui avouer que ce n'était pas lui. [...] Guéret avait été élevé moralement et quelque chose en lui trouvait absurde, faux qu'on l'aimât pour une mauvaise action. Néanmoins, chaque fois qu'il se décidait à tout lui avouer, il reculait, retenu par un pressentiment. Il valait mieux lui parler plus tard, quand ils seraient au Sénégal ou ailleurs, et qu'isolés dans un pays nouveau, la solitude les obligerait à être solidaires. (CC. pp. 66-67)

Seule la peur de perdre Maria l'empêche de soulager sa conscience et il se voit contraint de prouver sa virilité à plusieurs reprises alors que tout son être opte instinctivement pour la solution de passivité. L'épisode qui suit la sortie désastreuse de ce couple hétérodoxe dans une boîte de nuit lilloise révèle que Gueret se laisse peu à peu piéger par sa propre imposture. Cette nuit-là en effet, après une bagarre qui le laisse en piteux état, il doit revenir à la charge et "défendre son honneur", et celui de Maria, pour satisfaire cette femme qui lui avoue avoir honte de sa défaite et de sa lâcheté. Le lendemain au réveil, il est pris d'une réelle panique :

Il s'appuyait au mur, terrifié. Il ouvrait et refermait ses larges mains et ses doigts inconnus sans parvenir à se rappeler si oui ou non il avait serré quelqu'un à la gorge la veille, jusqu'à le tuer. On lui avait arraché ce type, il l'avait vu passer, porté par deux hommes, les bras et les jambes éparés, la gorge barrée de noir... Était-il mort ? Il ne se rappelait pas. Il ne se rappelait rien de précis ; il n'y avait qu'à Maria qu'il pût s'adresser et il n'osait pas. Quand on larde de dix-sept coups de couteau, pour du fric, un homme qui ne vous a rien fait, on ne s'affole pas d'avoir à demi ou complètement étranglé un malfrat qui vous cherchait des crosses. Ça n'allait pas dans la théorie, ça n'allait pas... Et il rentra, les jambes molles, dans le salon, posa sa tasse devant Maria et, pour échapper à son regard, alla se pencher sur le jardin, c'est-à-dire sur le bout de terre qui en tenait lieu. (CC. p. 107)

Si son comportement extérieur est relativement facile à travestir, malgré certaines "gaffes" malencontreuses, notamment lorsqu'il se plaint d'une insignifiante douleur à la main qui n'éveille évidemment aucune compassion chez la vieille femme (CC. p. 44), Gueret éprouve beaucoup plus de difficulté à déguiser ses sentiments pour Maria et à se comporter avec elle en "homme", d'une façon constante et surtout crédible.

On voit donc que contrairement à Derjean dans *La vieille femme* qui confond instinctivement l'acquisition de son nouveau statut social que lui vaut de droit l'amélioration de sa situation financière avec l'affirmation de sa masculinité, Gueret n'associe pas dans son esprit richesse et virilité, comme a pu l'écrire J. Graves Miller. Dans son cas, l'éventuelle amélioration de sa position sociale n'entraîne pas automatiquement la "virilisation" de son être. L'identification au modèle du Mâle n'est pas une fin en soi mais seulement l'unique moyen qu'il a à sa portée pour atteindre au bonheur : l'amour. La nécessité de devoir se métamorphoser fondamentalement pour pouvoir prétendre à ce but contribue à

souligner l'iniquité de ce modèle (et plus généralement de tous les modèles idéologiques aliénateurs de l'authenticité de l'être) ainsi que les effets néfastes qu'il peut entraîner sur l'expression individuelle.

Ces remarques nous amènent à conclure la première étape de notre analyse : à travers le personnage de Gueret, F. Sagan semble indiquer que les femmes ne détiennent pas le monopole de l'aliénation sociale et sexuelle. Ce protagoniste masculin est tout autant déchiré dans son être que les premières héroïnes de la romancière. Déchiré entre le désir d'exprimer l'authenticité de son identité d'homme sensible, modeste et terrifié par sa solitude, et l'envie de se conformer à un concept idéologique de la masculinité qui veut qu'un homme digne de ce nom soit viril, confiant, autoritaire, déterminé, ambitieux, etc. Gueret vient s'ajouter à la liste des personnages masculins saganiques vivant le même décalage que nombreuses de ses héroïnes : bien que le modèle de comportement qui est respectivement alloué à l'homme et à la femme soit fondamentalement différent, et souvent d'ailleurs opposé, le sentiment d'exclusion et de non-représentation dans la société touche en réalité les deux sexes et se traduit par un même sentiment d'inadaptation, dû soit à un refus de se conformer à un modèle donné, soit à une réelle incapacité à s'intégrer à la "norme".

Il nous reste maintenant à développer la seconde partie de notre hypothèse et à déterminer dans quelle mesure *Le chien couchant* subvertit l'idéologie conservatrice sur laquelle sont fondés de nombreux romans à suspense, et plus particulièrement le texte prétendument plagié.

La déconstruction du héros populaire :

Le héros populaire est défini selon un idéal de masculinité qui transparaît dans d'innombrables représentations fictives, littéraires ou cinématographiques. C'est avant tout un homme qui symbolise la virilité dans toute sa puissance suprême : il est bien entendu sexuellement "performant" et tire de ses exploits sexuels un sentiment réconfortant de pouvoir et de domination sur ses partenaires, à qui il ne peut avouer une éventuelle nature sentimentale, ce qui le placerait dans une position de faiblesse et de dépendance vis-à-vis d'elles. Il se rassure au contraire, physiquement et psychologiquement, en les objectifiant, et son

apparente déférence envers elles ne sert qu'à déguiser la conviction inébranlable de sa propre supériorité. C'est un homme à principes qui est fier de respecter les règles établies dans son milieu. Il ne peut supporter que quiconque défie son pouvoir, et n'hésite pas à recourir à la violence physique pour défendre sa réputation d'homme et le respect auquel lui donnent droit sa position sociale et surtout son sexe. Quelle que soit la situation dans laquelle les circonstances le plongent, et aussi dangereuse soit-elle, il demeure courageux, fort, digne, et surtout il ne perd jamais son sang-froid. Pour conclure enfin, c'est un personnage qui remplit une fonction idéologique très conservatrice, comme l'explique A. Cranny-Francis : le héros populaire typique réunit un ensemble d'attributs physiques et émotionnels prédéterminés qui incarnent toutes les valeurs défendues par l'idéologie patriarcale⁽²¹⁾.

Gueret se plaît à s'identifier à cet idéal masculin. Chaque fois qu'il prend un peu d'assurance, à la suite d'un incident qui lui redonne l'illusion de sa prestance virile, il aime à copier certains traits particuliers de héros de fiction traditionnelle. Lorsqu'il s'amuse à jouer son rôle de gangster impitoyable, il prend des pauses à la Humphrey Bogart :

Gueret repoussa fermement mais sans brutalité la tête du chien avant de répondre : "Je m'en fous", et d'allumer une cigarette, avec l'oeil plissé d'Humphrey Bogart. (CC. p. 52)

Cette identification à un personnage masculin mythique est répétée à la fin du roman : Gueret part voir un voisin qui s'est plaint auprès de Maria à propos de son chien qui a désormais élu domicile chez la logeuse. Sa peur de perdre sa contenance face au vieil homme rustre fait soudain place à une satisfaction malicieuse lorsqu'il aperçoit l'homme en question dans la cour de sa ferme en train d'agoniser après être tombé sur sa fourche. Décidé à se faire passer responsable aux yeux de Maria de ce malencontreux accident, il savoure à l'avance les conséquences que cette prétendue victoire aura sur l'attitude de sa maîtresse et

Il ralentit à peine le pas pour prendre une cigarette dans sa poche, l'allumer et jeter l'allumette derrière son épaule, "comme Humphrey Bogart", se rappela-t-il. (CC. p. 144)

A plusieurs autres reprises, Gueret modèle sa réaction sur l'attitude soi-disant typiquement virile de héros de film si ouvertement stéréotypé. Chaque fois que les circonstances le placent dans une situation délicate, et qu'il ne sait trop comment il se doit de réagir, il adopte un trait particulier qui fait des miracles au cinéma. Pour tenter de sauver la mise face à une Maria qui l'accuse de toujours courber le dos,

Gueret, là, eut du sang-froid. Il prit un visage de pierre et secoua la tête négativement, avec lenteur, attitude qu'il se rappelait vaguement avoir vue chez Edward G. Robinson, dans un vieux film. (CC. p. 55)

avant de déclarer stoïquement qu'il ne s'abaisse pas à répondre aux propos mesquins de ses provocateurs. De même, hésitant face à sa maîtresse qui est insensible à ses démonstrations de désir plutôt flatteuses pour elle, Gueret se rabat sur un réflexe auquel il est bien connu que les femmes ne peuvent résister :

- Tu me plais comme tu es, dit-il, appuyant sur le tutoiement, et l'attrapant d'une main décidée, virile, comme il savait que ça marchait avec les femmes, en tout cas dans les films. (CC. p. 68)

Lorsqu'enfin, Gueret ne voit pas d'autre solution que de se venger de son agresseur, pour effacer le regard déçu de Maria, il rentre dans la boîte de nuit et là,

Il ouvrit la bouche pour l'insulter mais, jugeant qu'il n'avait pas le temps, il se mit en position de boxeur, le poing gauche en avant, le poing droit devant le visage, "comme dans un film", pensa Gueret qui se balançait légèrement sur ses pieds, les bras le long du corps. (CC. p. 101)

Il est indiscutable que les nombreuses références tout au long du récit à cet archétype de l'homme-héros servent à rappeler au lecteur/à la lectrice tous les clichés populaires qui symbolisent ce modèle. Gueret mesure le gouffre qui le sépare de cet idéal d'être en même temps qu'il caresse parfois le rêve de s'y conformer. Ses piètres efforts pour s'identifier à "l'Homme" sont pathétiques en même temps que ridicules, et traduisent davantage un malaise intérieur profond qu'une réelle admiration pour cet idéal qu'il sait inconsciemment être inaccessible :

Devant la glace de sa chambre, il se regarda d'un air dur une bonne minute avant d'enfoncer la main dans la poche de sa veste. Il y braquait avec le pouce un pistolet imaginaire, et que, tout en chuchotant avec conviction des injures et des ordres, il leva vers son propre reflet : un reflet qui, lassé, reprit vite son air de défaite et de gêne habituel, mêlé d'incrédulité devant ce gangster si peu inquiétant. (CC. pp. 33-34)

Cette juxtaposition entre la personnalité réelle de Gueret et le personnage mythique qu'il voudrait devenir amène le lecteur/la lectrice non seulement à reconnaître et à formuler les divers stéréotypes qui le caractérisent, mais surtout à s'interroger sur l'origine de cette construction sociale et sur les conséquences qu'elle peut avoir sur le comportement d'un individu.

C'est précisément cet élément subversif qui donne au *Chien couchant* une signification idéologique opposée à celle qui ressort de la lecture de *La vieille femme*. Il est bien évident que le comportement tyrannique de Derjean n'est pas conçu pour servir de modèle. Toutefois, ce personnage est présenté comme étant une victime de ce même idéal d'homme mentalement fort, viril et respecté. Le fondement de cet idéal n'est pas remis en question. Le modèle est légitime et c'est la non-conformité de l'être vis-à-vis de ce modèle qui est mise en faute : la marginalité masculine est associée à une sorte de tare et ne peut constituer une statut honorable en lui-même. L'identification au modèle établi est par conséquent présentée comme étant un réflexe psychologique naturel et légitime, et l'anormalité serait de ne pas approuver le modèle.

La déconstruction du roman à suspense populaire :

La mise en parallèle répétée dans *Le chien couchant* entre la réalité du personnage principal et l'idéal masculin remplit une fonction plus subversive encore puisqu'elle évoque implicitement toutes les conventions littéraires qui définissent le genre fictif dans lequel ce type de héros apparaît. Il tient inmanquablement le premier rôle dans n'importe quel roman policier/à suspense populaire qui est modelé sur un schéma typique aboutissant invariablement à un dénouement prévu dès les premières lignes de l'ouvrage : pour employer une logique populaire déjà expliquée⁽²²⁾, "les 'méchants' doivent être châtiés et les 'gentils' récompensés" ; quiconque ose enfreindre les lois et les valeurs définies et défendues par l'ordre bourgeois patriarcal ne peut rester impuni.

Or visiblement, le dénouement du *Chien couchant* offre une situation à l'antipode de ce schéma traditionnel : l'acquisition inopinée des bijoux ne transforme pas Gueret en criminel et son seul "crime" est de ne pas avoir envisagé de restituer le butin à la police. Sa malhonnêteté s'arrête là et n'est pas fondée sur un désir conscient de défier l'ordre établi, qu'il respecte par ailleurs et n'ambitionne à aucun moment de remettre fondamentalement en question, comme on peut le comprendre en citant ce bref extrait d'une conversation avec Maria :

- Je ne suis pas un type que l'on respecte, dit-il avec lenteur ; je ne l'ai jamais été, "respecté" ; ni à l'école, ni chez moi, ni à l'usine. Les gens me traitent mal et ils continuent.

[...]

- Oui, mais toi, dit-elle, un soir, tu t'es révolté, non ? Tu as dit merde aux autres, à l'usine, aux terrils, à la loi : tu as tué... Tu as fait ça une fois au moins...

- Tu crois ?

(CC. pp. 97-98)

Tout dans son comportement et dans ses propos prouvent qu'il a totalement identifié cette morale à son être. Toutes les démonstrations ostentatoires de sa prétendue virilité sont feintes et ont pour unique but de susciter l'admiration de Maria, dont il dépend émotionnellement. Lui-même n'éprouve pas de véritable plaisir personnel à afficher sa virilité si ce n'est celui d'épater sa maîtresse. Sa propre réaction alors qu'il est en train d'étrangler l'homme qui vient de l'humilier dans la boîte de nuit lilloise témoigne du peu d'intérêt qu'il porte à affirmer son éventuel pouvoir :

Il tenait entre ses mains quelque chose qui gigotait, quelque chose entouré d'un tissu soyeux... "une chemise sale", se rappela-t-il confusément en fermant les yeux, tandis qu'il recevait une grêle de coups partout sur le corps, dont il s'étonnait de ne pas souffrir. Il sentait l'impact mais pas la douleur ; d'ailleurs il était si près de son adversaire, et si cramponné à lui, que ces coups devenaient mous, incertains, de plus en plus faibles. Il serrait sans conviction, lentement, juste pour que cette chose trop agitée et un peu répugnante dans son agitation ne lui échappe pas. C'était long de se battre... ça n'en finissait pas. Il s'ennuyait presque à présent que les coups avaient complètement cessé, [...]. (CC. pp. 101-102)

Gueret n'éprouve donc aucun plaisir ni aucune satisfaction à dominer son adversaire. Son indifférence exclut l'hypothèse selon laquelle il chercherait dans cet acte criminel à affirmer son pouvoir viril en asservissant celui qui l'a humilié.

Le lendemain, ne se souvenant pas de l'issue de ce combat, Gueret est terrifié à l'idée qu'il a peut-être commis un meurtre, prouvant ainsi sa véritable identité qui n'est certainement pas celle d'un "Homme". Il est en fait trop profondément honnête, timide et inoffensif pour se métamorphoser en homme viril, autoritaire et macho. Jouant finalement le rôle du brave homme anti-héros, les conventions littéraires laissent prévoir un sort plutôt clément à son égard.

Maria au contraire, sous le couvert d'une existence très ordinaire et soumise à l'ordre social, rejette consciemment mais silencieusement un grand nombre des normes qui définissent le comportement féminin. Ancienne maîtresse d'un truand marseillais, puis prostituée avant de se limiter à son rôle de logeuse, elle n'éprouve aucune fausse honte à l'idée d'enfreindre une fois de plus le code de moralité et les lois qui permettent de le faire respecter. C'est d'ailleurs elle qui prend toutes les initiatives se rapportant à la vente des bijoux, tandis que Gueret ne fait que lui obéir docilement. Elle prévoit même de l'exclure de son existence à venir, de le quitter et de partir avec sa part du butin. Cette célibataire obstinément indépendante refuse tous les chemins tracés prétendument logiques pour une femme dans sa position. Elle rejette les attentions flatteuses de son amant ainsi que tous les clichés de bonheur que peut apporter la fortune pour mener à bien son plan initial : tandis que Gueret s' imagine déjà éternellement heureux dans un décor de rêve, elle n'est pas dupe de l'iniquité de cet idéal aliénateur de l'être. Femme "mauvaise" par excellence, qui se place en marge de l'idéal de féminité "positive", Maria appartient à ce type de personnage féminin auquel les conventions littéraires réservent un sort tragique mais néanmoins "logiquement" mérité.

La vieille femme et *Le chien couchant* se terminent tous les deux sur une bagarre qui oppose le personnage principal à un homme qui vient s'interposer entre lui-même et ses projets : dans la nouvelle de J. Hougron, Derjean est aux prises avec l'homme qui, selon lui, l'a dépossédé de son bien, c'est-à-dire de son pouvoir, tandis que Gueret en vient aux mains avec Gilbert, non pas pour affirmer son pouvoir symbolique, mais pour conserver l'amour de Maria. On mesure donc la différence essentielle qui caractérise les motivations de chacun : d'un côté l'argent, le pouvoir, la domination, et de l'autre l'amour et l'acceptation de la

soumission vis-à-vis de la femme. La psychologie de Gueret constitue en soi une donnée non-conventionnelle de ce genre fictif, qui va aboutir à un dénouement échappant au schéma traditionnel.

Rappelons tout d'abord que *La vieille femme*, après avoir tout naturellement, semble-t-il, évincé le personnage féminin en le soumettant à une mort malencontreuse, aboutit à la victoire de Derjean sur son adversaire : fou de rage, ne pouvant supporter l'idée de se retrouver à nouveau défié et humilié par un autre homme, Derjean perpétue l'acte suprême par lequel il soumet son adversaire, qui le domine physiquement, et affirme son pouvoir paroxystique : le meurtre. Si le lecteur/la lectrice peut s'attendre à ce que le meurtrier soit puni, bien que cette conclusion soit rejetée en dehors des limites du texte, la victime innocente de ce récit, Mme Dagel, semble l'être davantage encore sans que cela forme un élément essentiel de l'intrigue et soulève la moindre objection.

Il est bien évident que le dénouement d'un récit en structure *a posteriori* la lecture. Les diverses réflexions proposées à propos de la nouvelle de J. Hougron nous conduisent à conclure que *La vieille femme* reproduit en fait un schéma fictif qui applique et renforce la logique très conservatrice d'une représentation de personnages et de faits s'appuyant sur la valorisation du masculin et sur la dépréciation et la minimisation du féminin.

Le chien couchant se différencie de ce schéma dans la mesure où les divers éléments étudiés ci-dessus, dont la fonction non-conventionnelle a pu jusqu'alors passer inaperçue, aboutissent à un dénouement non conforme aux conventions qui permettent l'identification immédiate d'un texte à un genre littéraire traditionnel bien défini. Alors qu'il aurait été tentant de croire tout au long du récit que le narrateur/la narratrice incitait le lecteur/la lectrice à approuver et à justifier la quête de la virilité, la mort de Gueret apporte un éclairage bien différent. En effet, le "gentil" Gueret meurt et les "méchants" Maria et Gilbert peuvent désormais profiter d'un avenir meilleur que va leur assurer le recel des bijoux volés. Il faut noter à ce propos qu'après avoir été prisonnier de son imposture tout au long du récit, Gueret, maintenant démasqué, et d'ailleurs soulagé de l'être, se retrouve de ce fait le même homme médiocre qu'il était avant de trouver les bijoux, vaincu et humilié. Enfin délivré de son masque, il est à même de pouvoir

se montrer à Maria tel qu'il est vraiment. Alors qu'il agit de lui-même pour la première fois, et non pas pour se montrer à la hauteur de son rôle, il va devenir la victime de ce comportement auquel il a vainement tenté de s'identifier. Gilbert, spécimen typique de cette supériorité sexiste puisée dans une virilité ostentatoire, anéantit sa victime.

Contrairement à *La vieille femme*, la morale du *Chien couchant* n'est pas sauve, mais bafouée, sans que cela soit soumis à un verdict désapprobateur. Tandis que la nouvelle de J. Hougron s'inspire fidèlement d'un discours idéologique qui repose sur les pratiques et sur la morale patriarcales, le roman de F. Sagan le défie non seulement en rejetant son schéma traditionnel mais surtout en soulignant les divers éléments et procédés qui le caractérisent et qui lui assurent sournoisement l'efficacité de ses desseins propagandistes sexistes.

Au terme de notre analyse, et à la lumière des observations qui ont été développées, il est difficile de concevoir que certains/es aient pu voir dans *Le chien couchant* une contrefaçon de *La vieille femme*. Les accusations de plagiat dont fut injustement victime F. Sagan nous ramènent à cette conviction, désormais familière et encore bien ancrée dans la conscience collective en cette fin de XXIème siècle : les écrivaines ne savent pas innover, mais simplement réécrire ce que les écrivains ont su créer. Cette position dispense de reconnaître la dimension critique attachée à un long travail de réécriture et de réorientation, innovateur en lui-même.

Conclusion

La progression linéaire de notre discours interprétatif fait clairement apparaître les trois étapes qui caractérisent l'évolution intellectuelle et littéraire de F. Sagan durant les trente années que nous avons choisi d'étudier.

La première englobe les six romans qu'elle publia entre 1954 et 1965. Nous avons commencé par montrer, dans le chapitre I, que la critique journalistique usa de procédés quelque peu contestables afin de confirmer l'*a priori* selon lequel la représentation de l'identité féminine ne constituait pas un sujet de réflexion édifiant. Ces romans furent par conséquent jugés sans grande valeur intellectuelle dans la mesure où ils n'enrichissaient pas notre connaissance de l'être humain, masculin par essence. Si cette conception misogyne de la littérature est en elle-même très répréhensible, les arguments employés pour valider cette optique le sont encore davantage. Le débat portait régulièrement sur l'auteure et son mode de vie plutôt "débauché" pour en conclure que F. Sagan était trop excentrique et ne pouvait prétendre devenir "un grand écrivain". Lorsque son art était mentionné, c'était souvent pour le comparer à celui des "génies" littéraires. La conclusion était dans ce cas-là prévisible : la romancière faisait consensuellement piètre

figure à côté d'un Sartre, d'un Constant, ou d'un Proust. Ses personnages féminins subissaient le même regard sexiste : jugés en fonction de critères très traditionnels, ils se voyaient accusés de manquer de profondeur, de crédibilité et d'intérêt.

Une fois dénoncés la partialité et le sexisme de la critique, il fallait proposer dans le deuxième chapitre une lecture plus consistante de ces six romans. Nous nous sommes par conséquent attaché à montrer que, centrés sur l'expression de l'identité de l'être féminin, ces six premiers textes faisaient entendre différentes voix féminines qui manifestaient une même difficulté d'être. Ces femmes cherchaient à se libérer du conditionnement social, moral et sexuel qui emprisonnait alors leur être dans un moule rigide et aliénateur. En tentant de modeler leur comportement sur celui des hommes, comme le recommandait alors le discours d'émancipation de Simone de Beauvoir, elles se trouvaient confrontées à des sentiments profonds contradictoires qui les laissaient incapables de faire un choix. L'ensemble de la critique journalistique s'obstinait à imputer ce qu'elle qualifiait d'immoralisme, d'apathie mentale ou de velléité, à un simple refus puéril et futile d'assumer ses responsabilités, personnelles et sociales. Les recherches conduites par Nancy Chodorow et Carol Gilligan sur le développement psychologique de chacun des deux sexes nous ont cependant permis de montrer que ce jugement est partial. Plutôt que de marginaliser le type de comportement reproduit par les héroïnes de F. Sagan, toutes deux l'expliquent par une différence majeure dans la formation du moi masculin et féminin. La notion de maturité est définie, dans notre société moderne, en fonction d'une acceptation graduelle de valeurs essentiellement masculines. C'est pourquoi nombreuses sont les femmes arrivées à l'âge adulte qui, après avoir été fortement encouragées à s'identifier à un modèle féminin traditionnel, éprouvent d'énormes difficultés psychologiques à intégrer une sphère aussi irrespectueuse de leur spécificité. L'indécision et l'inaction de Dominique et de ses aînées proviennent en fait d'un déchirement profond entre deux tendances de leur être, un moi qui les pousse à revendiquer leur subjectivité et un autre orienté vers autrui.

Dans le contexte pré-féministe de l'époque, cette représentation de l'identité psychologique de la femme en voie de libération venait réfuter la conception beauvoirienne de l'émancipation féminine. Encore fallait-il démontrer qu'elle

pouvait s'inscrire dans le cadre d'une politique féministe, c'est-à-dire favorable à l'expression d'une féminité plus en accord avec les aspirations des femmes. C'est par conséquent l'objectif que nous avons tenté d'atteindre dans le chapitre III, en la confrontant au modèle d'écriture présenté par Cheri Register, qui a longtemps fait autorité dans ce domaine. Notre analyse a abouti à l'évidence que la valeur féministe d'un texte ne peut et ne doit pas être évalué en fonction de sa conformité à un modèle. Bien que les premiers romans de F. Sagan ne correspondent pas scrupuleusement à certains des schémas proposés, ils contribuèrent à démystifier l'être féminin et à apporter une vision plus authentique de son identité, de sa réalité et de ses ambitions. Ils appartiennent par conséquent à cette littérature d'éveil des consciences qui occupe une place importante dans l'ensemble de la littérature féministe.

Ces positions "avant-gardistes" semblent s'être soudainement transformées en discours plutôt réactionnaire au moment même où naissait en France un renouveau féministe. Les textes publiés au tournant des années soixante-dix marquent une deuxième étape, objet d'étude du chapitre IV. *Un peu de soleil dans l'eau froide* et *Un profil perdu* témoignent d'un objectif commun : dénoncer l'idéologie séparatiste qui dominait alors les débats et exposer un idéal relationnel envisagé non plus en termes de conflit, ce qui équivaut à établir entre les deux sexes un rapport de comparaison et donc automatiquement de force, mais de complémentarité harmonieuse. En abolissant le mythe de la bipolarité sexuelle qui détermine les comportements de chacun/e, F. Sagan travaillait à montrer les bénéfices que les femmes aussi bien que les hommes pourraient tirer d'une reformulation complète des modes de comportement et par conséquent des rapports humains. Bien que les deux héroïnes, Nathalie et Josée, s'inscrivent dans la lignée des personnages féminins saganiques tels que les dépeignaient les premiers romans, le centre d'intérêt s'est sensiblement élargi pour inclure la condition masculine. Ces deux romans offrent côte à côte deux portraits masculins. Gilles et Julius sont emprisonnés dans le mythe de l'"Homme par excellence", tel que le conçoit l'idéologie patriarcale : ils ont tous deux préféré s'identifier à un idéal de masculinité virile et refoulent leur incapacité à établir un équilibre de vie en accord avec leur moi authentique. A l'opposé, Garnier et

Didier Dalet ont choisi de vivre et de revendiquer leur différence, au risque de se voir exclure d'un système conformiste et intolérant, mais leur intégrité leur a ouvert la voie vers une existence plus authentique. L'optique féministe de F. Sagan se précise donc : il ne s'agit pas de "hisser" les femmes au niveau des hommes, comme le suggèrent certain/es, validant par cette ambition la thèse de la soi-disant supériorité masculine, ni de "rabaïsser" les hommes au niveau des femmes, qui trahit un même jugement négatif à l'égard des femmes, mais d'accepter sur un même niveau les caractéristiques spécifiques individuelles, indépendamment de la nature sexuelle de chaque individu.

Nous avons constaté au cours du chapitre V que cette transition correspondait à une période de doute et de découragement dans la vie personnelle de l'auteure, rendue publique par la parution rapprochée de trois ouvrages autobiographiques. Cette corrélation est révélatrice du besoin que semble avoir éprouvé F. Sagan de répondre aux accusations de ses détracteurs, qui refusaient obstinément de prendre sa littérature au sérieux. Loin de se laisser influencer ou manipuler par leurs directives, elle a au contraire maintenu une ligne de conduite et de pensée conforme à ses principes plutôt qu'à ceux de ses arbitres. La principale raison d'être de *Toxique*, *Des bleus à l'âme*, *Réponses* et *Avec mon meilleur souvenir* est de revendiquer son droit à la différence, dans sa vie privée et dans son activité d'écrivaine. Elle explique que ses prétendus "défauts" représentent des forces essentielles à un mode de vie qu'elle s'est choisi. Aucun/e ne détient le monopole du jugement et personne n'a par conséquent le droit de le condamner au nom d'une morale qui n'a à son sens aucune valeur, sinon celle abusive que lui a assignée une tradition toute à l'image d'un raisonnement typiquement patriarcal.

La troisième et dernière étape voit l'écrivaine reléguer au second plan l'exploration d'un idéal relationnel et délaïsser ses préoccupations habituelles pour s'aventurer dans le domaine périlleux de l'écriture palimpsestique.

C'est tout d'abord par le biais de l'humour que s'articule son discours subversif, comme nous avons pu le constater dans le chapitre VI. Recouvrant une variété de formes et d'expressions, l'humour devient à partir du début des années soixante-dix partie intégrante de l'écriture de F. Sagan. Déjà présent dans les

textes autobiographiques auxquels nous avons fait référence dans le chapitre précédent, il constitue alors un moyen privilégié de garder une certaine lucidité envers soi-même dans des circonstances peu ordinaires et surtout de désarmer ses juges et d'infirmer leur raisonnement. Cet humour, enjoué et mutin à l'égard de soi, devient manifestement plus corrosif et implacable dès qu'est mise en cause la politique d'exclusion pratiquée par tous/tes ceux et celles qui approuvent et perpétuent l'idéologie capitaliste patriarcale. Il s'attaque à dénoncer vigoureusement toutes les structures de la société moderne et l'idéologie dominante, qui admet une seule identité pour chacun des deux sexes et travaille à éliminer tous les signes extérieurs de l'individualisme. Cet humour à double tranchant transparaît dans les quatre ouvrages autobiographiques étudiés, penchant soit vers l'espièglerie lorsque la narratrice s'auto-analyse ou au contraire vers le sarcasme lorsqu'elle condamne les valeurs capitalistes patriarcales. C'est dans *Des bleus à l'âme* qu'apparaît le plus nettement le constant va-et-vient entre drôlerie et ironie. L'ironie prédomine également dans *Le garde du coeur* et *La femme fardée*. Dans ces deux romans, gentiment comiques en surface, elle sert en réalité à soutenir un discours assurément subversif vis-à-vis de l'immobilisme idéologique d'une part, et du conformisme littéraire d'autre part. Cette ironie représente un moyen efficace de critiquer les valeurs qui sous-tendent notre société contemporaine et de montrer comment et à quel point elles aliènent l'expression de l'être, qu'il soit féminin et masculin.

Le dernier chapitre a mis en avant que l'écriture palimpsestique prend une forme différente dans *Le lit défait* et *Un orage immobile*. La présence d'un personnage écrivain met en valeur la dynamique psychologique qui déclenche sa pulsion créatrice. Les divers procédés narratifs classiques servant à construire une "histoire" divertissante et apparemment conventionnelle, ne trompent cependant pas l'oeil averti. La romancière a bien pris soin d'infiltrer un élément capital qui vient subvertir la lecture d'un texte suspicieusement conforme aux normes définissant le genre auquel il feint de s'apparenter. Dans chacun de ces deux romans, le protagoniste féminin, que le personnage écrivain réduit initialement au statut d'objet, prend soudainement corps et esprit. Tout d'abord contrôlées par le biais de l'écriture, Béatrice et Marthe en viennent à se révolter, refusant de se laisser figer dans une représentation mythique et aliénante de la femme, et

sauvegardant par là même la libre expression de leur être rebelle.

Ce travail d'écriture palimpsestique permet de mettre en valeur, et surtout de les critiquer, les procédés littéraires correspondant à une définition androcentrique très conventionnalisée de l'écriture et de sa représentation. C'est effectivement ce qu'a pu révéler, dans l'étude de cas, l'analyse du *Chien couchant*. Inspiré d'un texte existant, ce roman s'écarte très vite du schéma traditionnel sur lequel repose la nouvelle de J. Hougron pour offrir au personnage féminin les moyens de se libérer de la prison mentale dans laquelle la confinent les pratiques et la morale patriarcales. De plus, au delà de considérations purement littéraires, c'est bien évidemment l'idéologie dominante qui est mise en cause, dans la mesure où elle détermine et renforce la légitimité de l'écriture masculine traditionnelle. Ainsi, les accusations selon lesquelles F. Sagan aurait plagié le texte de J. Hougron sont totalement infondées.

Le rappel de cette évolution ne doit pas cependant éclipser la continuité de l'oeuvre et la récurrence quasi systématique de sujets chers à la romancière. Bien qu'ils soient plus ou moins développés d'un ouvrage à un autre, les mêmes thèmes transparaissent dans des textes aussi variés que *Bonjour Tristesse*, *Des bleus à l'âme* ou *Un orage immobile*. L'inévitable angoisse de tous/toutes face au néant existentiel, le pouvoir salvateur bien qu'éphémère de l'amour, le respect de l'individualité, la critique du conformisme social et la dénonciation de l'intolérance sous tous ses aspects constituent le matériau de base sur lequel reposent tous ses écrits, fictifs et autobiographiques. Au fil des ans, F. Sagan n'a pas changé ses chevaux de bataille.

C'est bien là le reproche principal que lui a inlassablement adressé l'ensemble de la critique tout au long de sa carrière, ignorant fort commodément les signes d'une évidente évolution, perceptibles à quiconque veut bien prendre la peine de les relever. A la lumière des bouleversements politiques, sociaux et culturels qui agiterent durant ces trois décennies la société française et en transforma de manière irréversible la réalité quotidienne, d'aucuns/es diront sans hésitation que l'oeuvre de F. Sagan occupe une place négligeable (en admettant qu'elle en tienne une) dans le paysage intellectuel et/ou littéraire de cette seconde moitié de siècle. Depuis le traumatisme post-stalinien jusqu'à la montée du Front

National, en passant par la guerre d'Algérie, les événements de mai 68, l'engouement révolutionnaire des années soixante-dix et l'élection en 1981 de F. Mitterrand à la Présidence de la République, la littérature de F. Sagan est demeurée étrangement imperméable aux diverses tourmentes politiques. Nulle trace non plus de ces modes littéraires successives qui se proposaient chacune de "révolutionner" l'écriture romanesque, avant qu'elles ne tombassent rapidement en désuétude : la littérature engagée, le Nouveau Roman ou les recherches formelles n'ont ni inspiré l'écrivaine, ni influencé sa conception de la littérature.

Cette absence de conscience politique ou intellectuelle, et l'imperturbable fidélité de F. Sagan à l'optique qu'elle a toujours adoptée, sont demeurées la raison majeure pour laquelle cette célèbre romancière a toujours été exclue de ce petit cercle très fermé des "grands écrivains" de notre temps. Cette explication n'est pourtant qu'un prétexte et F. Sagan subit en fait le sort réservé à la grande majorité des écrivaines. Les milieux littéraires n'ont aujourd'hui encore aucune curiosité ni estime pour l'expression féminine, à moins qu'elle ne se fasse l'écho des chefs de file désignés, "logiquement" masculins, seuls porteurs du flambeau de la longue tradition littéraire et intellectuelle française. Et même dans ce cas, les écrivaines seront considérées simplement comme des disciples, jamais comme des penseuses indépendantes et innovatrices. L'univers de la création littéraire demeure fortement masculinisé et masculiniste. Les hommes continuent de développer un discours parallèle aux divers courants d'inspiration féministe, sans véritablement chercher à se confondre à eux dans le but d'offrir une appréhension du monde, sinon commune aux deux sexes, tout au moins représentative et respectueuse des caractéristiques de chacun et de chacune.

Notre analyse portant sur le mode de réception des premiers romans a pu démontrer la partialité des arguments invoqués par l'ensemble des critiques : ils témoignent tous d'une attitude sexiste indubitable envers cette littérature. Le langage utilisé reflète l'évidence qu'en dominant la critique et la théorie littéraire, l'homme continuait à s'appropriier la littérature pour la définir et la forger à son image.

Vingt ans de recherches féministes ont certes contribué à remettre en question les critères d'évaluation et à dénoncer la misogynie des critiques envers

les écrivaines. La réalité quotidienne vient pourtant nous rappeler que leurs effets restent limités. Il est bien sûr impossible de proposer maintenant un large éventail des analyses critiques se rapportant aux ouvrages que F. Sagan a publiés après *La chamade*. Ce très bref aperçu permettra cependant de justifier l'argument selon lequel la situation n'a pas fondamentalement évolué.

En 1969, Matthieu Galey employait cette métaphore pour commenter l'écriture de l'auteure d'*Un peu de soleil dans l'eau froide* :

Aux autres les astuces, les torsades et les diminutions savantes ; elle continue de tricoter imperturbablement son petit point mousse.⁽¹⁾

Huit ans plus tard, on retrouvait la même référence au tricotage en guise de prologue à un compte rendu critique du *Lit défait* :

On demandait à Victor Hugo ce qu'il pensait d'un certain roman écrit par une dame :

- Ce n'est pas mal. Mais, à mon avis, elle aurait aussi bien fait de se tricoter quelque chose.

Voilà hélas mon opinion sur le dernier roman de Françoise Sagan.⁽²⁾

Les allusions plus ou moins directes mais toujours intempestives aux travaux domestiques traditionnellement féminins servaient donc encore, en 1977, à faire une distinction d'incompatibilité entre la femme et l'écriture.

En dépit de l'énorme effort conduit par les féministes dans les années soixante-dix pour débarrasser le discours critique de ces clichés sexistes, on pouvait encore lire en 1983 à propos d'*Un orage immobile* :

Françoise Sagan fait penser à un papillon qui n'aurait pu supporter longtemps l'éclat du soleil et se serait réfugié dans sa chrysalide. Qui aurait pu en effet imaginer que l'adolescente rebelle, l'auteur de *Bonjour Tristesse*, serait un jour cette sage romancière au corps étriqué de petite fille mal grandie, racontant l'histoire gentiment surannée d'un berger amoureux d'une aristocrate romantique.⁽³⁾

L'écrivaine demeurait toujours et avant tout une femme, et c'est plus souvent sur les qualités associées à sa représentation traditionnelle qu'elle était jugée que sur son mérite littéraire.

La liste n'est pas exhaustive. S'il est vrai que certains/es critiques usent aujourd'hui d'un langage moins ouvertement misogyne, ces trois exemples éloquents, pris parmi d'autres, montrent qu'à une trentaine d'années d'intervalle,

les mêmes procédés sexistes servent de critères de lisibilité et rejettent l'écrivaine dans le domaine d'une sous-culture qui n'enrichit aucunement *la Culture*.

On ne peut donc se fier à un jugement critique qui méprise autant le travail des écrivaines. Car le cas de F. Sagan n'est pas une exception. C'est en effet l'ensemble de la production littéraire féminine qui est soumis à cette même politique d'exclusion. Dans le chapitre intitulé "La place des femmes dans la production culturelle", publié dernièrement dans le cinquième volume de *l'Histoire des femmes*, Marcelle Marini cite pour exemple le récent ouvrage jugé très sérieux de l'historien René Rémond, *Notre siècle*⁽⁴⁾, pour montrer qu'

en ce qui concerne l'art, la littérature et la philosophie, 8 noms de femmes figurent à l'index pour quelques 180 noms d'hommes ! Et encore... Simone Weil et Simone de Beauvoir ne sont mentionnées que pour leur participation à une action politique, Gyp à cause de son fils et Marcelle Auclair au titre du magazine *Marie-Claire*. Ne sont citées ni Colette ni Yourcenar, pourtant première femme élue à l'Académie française. Restent 3 écrivaines : Sarraute avec l'école du Nouveau Roman, Duras pour ses premiers romans "traditionnels" et Sagan au nom de la "frivolité". Exemple caricatural, m'objectera-t-on, mais que cela n'ait pas nui à la réputation scientifique de l'ouvrage en dit long sur la tolérance actuelle au mépris et à l'éviction des femmes. Toutes ces constatations démentent la croyance en une égalité culturelle, elles font douter de l'avenir et réfléchir au fonctionnement réel de la littérature comme institution socio-symbolique.⁽⁵⁾

Exemple caricatural certes, mais néanmoins représentatif de la place que les historiens consentent à accorder aux écrivaines. La maigre poignée de noms de femmes évoqués dans les nombreuses "Histoire de la littérature contemporaine", et parcimonieusement clairsemés parmi des dizaines de noms d'hommes, ne reflète évidemment pas le rôle que jouent les femmes dans la réalité contemporaine. Marcelle Marini fournit cette explication convaincante à une disparité de traitement aussi injuste :

si l'on examine comment s'opère la transmission littéraire, on observe pour les hommes un système à trois places : les génies, les écrivains de talent et les ratés. Et le classement de chacun dans ces trois catégories est l'objet de controverses et de remaniements, ce qui suppose une réflexion sans cesse agissante sur ce que l'on attend des écrivains. En revanche, pour les femmes, il n'y aurait que deux places possibles : l'exception du génie ou le rien de la masse indistincte. En fait, elles sont exclues de la vaste catégorie du talent, c'est-à-dire de l'*art* qui est affaire d'apprentissage, de travail, de circonstances et de rencontres -

d'"écoles". Et, par là, de tout ce qui tisse, dans l'histoire, la littérature représentative d'une société. Qui ignore d'ailleurs avec quelle condescendance négligente on traite généralement les grandes écrivaines de l'histoire, notamment Sand ou Colette ? Finalement, la fausse reconnaissance de quelques oeuvres permet de condamner l'ensemble des écrits à l'*éphémère* : ils deviendraient très vite *illisibles*.⁽⁶⁾

Cette brève incursion dans le domaine de la critique prédominante nous permet donc de réfuter la validité d'un jugement défavorable à l'encontre de la littérature de F. Sagan, à moins d'entériner tout un système si ouvertement hostile à l'expression féminine.

Traitée au mieux avec une indulgence condescendante, au pire avec un dédain implacable, Françoise Sagan ne figure pas davantage au palmarès des écrivaines louées par les intellectuelles féministes, françaises ou étrangères, pourtant occupées à réhabiliter les écrits de femmes. Son oeuvre est presque automatiquement écartée de leur champ d'investigation. A cela plusieurs raisons : la première, et la plus accablante à leur yeux, est que F. Sagan n'a jamais milité au sein du mouvement des femmes et a même régulièrement exprimé son scepticisme envers certains de ses revendications et objectifs. La seconde peut être imputée à son refus de considérer l'oppression comme un phénomène dirigé uniquement contre les femmes, et orchestré systématiquement par *tous* les hommes, comme s'il était dans la nature masculine d'asservir l'autre sexe. La dernière enfin se rapporte à la prépondérance de la réalisation de soi dans l'amour hétérosexuel qui ressort de tous les ouvrages de l'écrivaine, alors que cette appréhension de l'être et de l'existence est souvent associée à un mythe aliénateur de la libération de la femme.

Ces particularités constituent autant de preuves irréfutables que F. Sagan travaille contre la cause féministe. Ses romans sont donc "logiquement" mis à l'index et placés dans la lignée de cette littérature bon marché, communément nommée "à l'eau de rose", dont l'intrigue sentimentale et le mode de représentation renforcent une perception androcentrique de la réalité des deux sexes, et répriment l'expression de l'authenticité de l'être féminin.

Il est vrai que l'écrivaine revendique la primauté de l'amour comme seule source d'accomplissement d'un soi authentique. Elle la revendique cependant non

pas pour les femmes uniquement, comme le suggère le roman d'amour traditionnel, mais pour les deux sexes, et surtout pas aux dépens de l'identité-sujet de chacun des deux protagonistes. Il n'est donc pas question de reproduire le rapport relationnel et les conduites imposées qui dominent le roman sentimental classique. Il s'agit au contraire de déconstruire les modèles de comportement masculins et féminins et de les redéfinir en fonction des besoins et aspirations essentiels de chacun et de chacune. Il nous reste à démontrer que ce n'est pas là un dessein anti-féministe : il s'inscrit bien dans le cadre d'une politique non pas égalitaire, à laquelle F. Sagan n'adhère pas, mais de tolérance et de respect de la différence, qu'elle soit de nature sexuelle, raciale, sociale, intellectuelle, etc.

Un quart de siècle après un formidable élan de solidarité féministe, le statut des femmes s'est fortement amélioré dans les sociétés occidentales. Elles ont acquis de nombreux droits, publics et privés, en vue d'une égalité des sexes civile et juridique, au point que Mariette Sineau pouvait récemment écrire : "On peut considérer que la revendication égalitaire est maintenant pleinement satisfaite"⁽⁷⁾ (uniquement en Occident, ajoute-t-elle, et sans compter les droits sociaux, pour lesquels il reste beaucoup à faire). A l'image du monde des lettres pourtant, les avancées de droit n'ont pas spontanément abouti à une égalité de fait. L'apparent accomplissement de la femme dissimule mal le malaise qu'elle continue de ressentir à l'aube du XXI^{ème} siècle.

Certains/es n'hésitent pas à attribuer ce sentiment de défaite à l'échec et même l'erreur du féminisme, responsable également de nombreux maux sociaux modernes. Dans *Backlash*, Susan Faludi fournit des exemples aussi incroyables que terribles de ce discours mystificateur qui accuse plus ou moins directement le mouvement des femmes d'être à l'origine de la nouvelle crise d'identité de "la femme nouvelle". Soi-disant privée de mari, hystérique, épuisée, déprimée, inféconde, elle serait dangereusement exposée à des troubles nouveaux provoqués par le stress : chute des cheveux, hyperexcitabilité, alcoolisme, voire crises cardiaques.⁽⁸⁾

Pour contrecarrer ce qu'elle nomme "la guerre froide contre les femmes", cette journaliste-reporter et analyste méthodique hors pair propose, preuves à l'appui, de désigner les véritables causes à l'origine du marasme ambiant :

cette prétendue crise de la condition des femmes provient non pas de leurs conditions de vie réelles, mais du monde clos des médias, de la culture de masse et de la publicité, un monde qui tourne sans fin sur lui-même en ressasant et déformant toujours davantage les fausses images qu'il se fait des femmes.⁽⁹⁾

avant de s'attaquer à démonter une gigantesque mécanique d'exclusion, orchestrée par les médias à l'échelle nationale.

Deux politiques qui s'opposent diamétralement mais qui ont pourtant un point commun : toutes deux reposent sur l'acceptation du bien-fondé du modèle masculin qui, lui, n'a pas été remis en cause. La thèse de l'amélioration ou de la régression ne se justifie que si l'on prend le parti de prendre pour point de repère une assimilation totale de l'être et du faire féminins à une norme qui n'a guère évolué au cours des trois dernières décennies et qui reste par essence masculine. Les valeurs qui prédominent dans nos sociétés occidentales modernes sont les mêmes que celles qui permirent de maintenir les femmes dans un environnement clos, anonyme et aliénant. Le pouvoir, l'argent, l'autonomie, la force physique et psychologique, sont toujours les principaux facteurs d'intégration et de réussite sociales. Les structures politiques, économiques et sociales qui font notre société n'ont pas changé. C'est peut-être là qu'il faut chercher l'explication de la crise actuelle.

On a vu qu'au moment de la publication du *Deuxième sexe*, Simone de Beauvoir pensait que l'égalité de droit mettrait fin à l'inégalité de fait. Elle dut se raviser plus tard et reconnaître la naïveté de cette mise en équation. C'est bien en effet ce que nous sommes forcés/es de constater aujourd'hui. Les nombreuses réformes en faveur d'une égalité de droit n'ont visiblement pas entraîné la reconnaissance des femmes, et cela dans aucun domaine d'une société toujours égale à elle-même.

A son retour de Cuba en juillet 1960, F. Sagan écrivit un article dans *L'Express*⁽¹⁰⁾ dans lequel elle se démarquait de l'intelligentsia de gauche en émettant quelques réserves envers l'euphorie de la révolution castriste. C'est peut-être cette même faculté d'envisager les possibles dérapages d'une révolution apparemment légitime qui, malgré son adhésion aux principes de l'émancipation

des femmes et du droit fondamental de chacun/e de se choisir librement, permet à cette femme réputée pour sa lucidité d'entrevoir dès le début les éventuels égarements du mouvement féministe. Ne faut-il pas effectivement, pour corriger un Tout, s'attaquer à la racine du mal plutôt qu'à ses effets ?

Il ne serait peut-être pas surprenant que le passage du temps donne à nouveau raison à F. Sagan et à sa conception de l'émancipation de l'être, féminin et masculin, possible uniquement après une redéfinition radicale de l'idéologie dominante et des valeurs qu'elle prône.

Notes

Introduction :

- (1) C'est dans *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust que Françoise Sagan, de son vrai nom Françoise Quoirez, trouva l'idée de son pseudonyme. Ce dialogue est extrait du troisième tome : *Le côté de Guermantes I*. (Editions de la Nouvelle Revue Française, 1920 ; Bibliothèque de la Pleiade, t. II, p. 244).
- (2) Plusieurs personnalités du monde religieux en profitèrent pour dénoncer les dangers qui guettent ceux et celles qui se détournent de la foi chrétienne. Ce fut notamment le cas de Mgr. de Salta, alors Evêque de Paris, qui attaqua violemment F. Sagan et la condamna avec mépris à une disparition prochaine (propos cités par G. Losfeld dans *Le livre des rencontres*. Paris : Didier, 1969 ; pp. 275-277).
- (3) Les 5000 exemplaires mis en vente le 15 mars 1954 furent vite épuisés. Quelques semaines à peine après sa publication, *Bonjour Tristesse* avait déjà dépassé les 250 000 exemplaires avant d'être traduit en quatorze langues. Au début des années 60, il était traduit en 23 langues et avait vendu plus de 4 millions d'exemplaires.
- (4) La féminisation des substantifs "auteure", "écrivaine", etc. est justifiée à la fin de l'introduction.
- (5) François Mauriac : "Le dernier Prix", *Le Figaro*, 6 juin 1954.
- (6) Gérard Mourgue rapporte dans *Françoise Sagan* que le scandale autour de *Bonjour Tristesse* valut à son auteure onze kilos quatre cents grammes de coupures de presse. (Paris : Editions Universitaires, 1958) p. 18.
- (7) Michel Guggenheim : "Françoise Sagan devant la critique", *French Review*, no. 32, oct. 1958, pp. 3-13.
- (8) *Ibid.*
- (9) Bertrand Poirot-Delpech : *Bonjour Sagan* (Paris : Herscher, 1985) pp. 6-7.
- (10) Aimez-vous Brahms..., *La chamade*, *Le chien couchant* et *La femme fardée*.
- (11) En plus de *Bonjour Tristesse*, Marian St Onge a étudié *Un barrage contre le Pacifique* (1950) de Marguerite Duras, *Le rempart des béguines* (1951) de Françoise Mallet-Joris et *Le repos du guerrier* (1958) de Christiane Rochefort, les quatre premiers romans français écrits par des jeunes femmes qui retracent chacun la première expérience sexuelle d'une adolescente.
- (12) *L'Express*, 3 sept. 1959, p. 27.
- (13) Jean-Louis de Rambures : *Comment travaillent les écrivains* (Paris : Flammarion, 1978) pp. 143-148, p. 148.
- (14) Hélène Cixous écrit : "Ecrire, acte, qui non seulement 'réalisera' le rapport dé-censuré de la femme à sa sexualité, à son être-femme, lui rendant accès à ses propres forces ; qui lui rendra ses biens, ses plaisirs, ses organes, ses immenses territoires corporels tenus sous scellés ; qui l'arrachera à la structure surmoisée dans laquelle on lui réservait toujours la même place de coupable [...] par ce travail de recherche, d'analyse, d'illumination, cet affranchissement du texte

merveilleux d'elle-même qu'il lui faut d'urgence apprendre à parler. Une femme sans corps, une muette, une aveugle, ne peut pas être une bonne combattante. Elle est réduite à être la servante du militant, son ombre. Il faut tuer la fausse femme qui empêche la vivante de respirer. Inscrire le souffle de la femme entière." *L'Arc*, no. 61, 1977, p. 43.

(15) Simone de Beauvoir, Christiane Rochefort, Delphine Seyrig, Gisèle Halimi furent parmi les premières à apposer leur signature au bas du texte suivant : "Un million de femmes se font avorter chaque année en France. Elles le font dans des conditions dangereuses en raison de la clandestinité à laquelle elles sont condamnées, alors que cette opération, pratiquée sous contrôle médical, est des plus simples. On fait le silence sur ces millions de femmes. Je déclare que je suis l'une d'elles. Je déclare avoir avorté." 343 femmes déclarèrent (souvent mensongèrement) s'être fait avorter et c'est dans le but de les défendre juridiquement que Gisèle Halimi fonda l'association "Choisir".

(16) Dans *Avec mon meilleur souvenir*, F. Sagan explique la différence fondamentale qui sépare l'écriture d'une pièce de celle d'un roman : avec *Un château en Suède*, "Je découvrais non pas les difficultés mais les facilités du théâtre. Ses rails vous pilotent de force : l'unité de temps, l'unité de lieu, cette impossibilité de quitter l'action sous peine d'ennuyer le public, cette nécessité d'être rapide et de courir vers un dénouement au lieu de s'abîmer dans des rêveries sentimentales ; cet impérieux besoin d'être nerveux et convaincant, tout cela me paraissait correspondre parfaitement à certaine ambition [sic] de mon tempérament d'écrivain. [...] Les nouvelles et les pièces partent de caractères que l'on expose tout de suite, ces caractères entraînent une action que l'on déroule très vite aussi et qui arrive à un dénouement tout aussi inévitable et prévu dès les premières répliques. Le roman, lui, va d'incertitudes en incertitudes, de suggestions en suggestions, de changements de caractère en changements de caractère. Bref, le roman a toutes les libertés périlleuses et si fatalement séduisantes, les dérivations, les vagabondages, que l'on doit écarter automatiquement d'un bref récit ou d'un déroulement dramatique. Disons que les nouvelles et le théâtre sont des axiomes, et que le roman, lui, est un immense et complexe théorème." (pp. 84-85)

(17) B. Poirot-Delpech associe cette orientation nouvelle à un durcissement sensible de son engagement politique au cours de l'année 1985, notamment aux côtés de F. Mitterrand, à qui elle exprima publiquement son soutien dans un article intitulé "Bon repentir, messieurs" (*Le Monde*, 12 janvier 1985). Elle y apostrophait certaines personnalités de la gauche intellectuelle et leur reprochait leur réserve coupable. (*Bonjour Sagan*, p. 25)

(18) Dans *Sagan*, J-C. Lamy précise : "Aimez-vous Brahms.. avec deux points de suspension et non pas trois. Mais un premier tirage de cent mille exemplaires sortit avec un point d'interrogation. C'est René Julliard qui décida de le supprimer, trouvant maladroit de poser une question aux lecteurs." (Paris : Mercure de France, 1988) p. 50, note 2.

(19) Nombreux sont ceux qui ont souligné la beauté des titres des romans de F. Sagan. C'est dans la poésie que la romancière a souvent puisé son inspiration. *Bonjour Tristesse*, *Un peu de soleil dans l'eau froide* et *Un orage immobile* furent empruntés à des poèmes de P. Eluard respectivement intitulés : *A peine défigurée*, *Les petits justes (X)* et *Elle se fait élever un palais* ; Si *Le lit défait* figure dans *De l'ennui à l'amour*, autre poème de P. Eluard, F. Sagan expliqua par la suite que c'était là pure coïncidence ; *Dans un mois, dans un an* est extrait d'une tirade de *Bérénice* de Racine : "Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous, - Seigneur, que tant de mers me séparent de vous - Que le jour recommence et que le jour finisse / Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice..." ; *Les merveilleux nuages* est le dernier vers d'un poème de Ch. Baudelaire *L'étranger* reproduit en exergue de ce cinquième roman.

(20) Voir l'excellent chapitre que Christine Planté a consacré à cette soi-disant difficulté de nommer les écrivaines : "Comment appeler une pareille créature ?", dans *La petite soeur de Balzac* (Paris : Seuil, 1989) pp. 21-38.

Chapitre I :

- (1) B. Jourdain : "La chamade, par Françoise Sagan", in *L'Education Nationale*, 14 oct. 1965.
- (2) M. Ellmann : *Thinking about women* (London : Virago, 1979) p. 29.
- (3) K. Snow : "Images of women in American literature", in *Aphra*, no. 2 ,Winter 1970, p. 67.
- (4) C. Ozick : "Women and creativity : the demise of the dancing dog", in V. Gornick & B. K. Moran (ed.) : *Woman in sexist society : studies in power and powerlessness* (New York : Basic Books, 1971) pp. 310-311.
- (5) E. Showalter : *A literature of their own : British women novelists from Brontë to Lessing* (Princeton : Princeton University Press, 1977) p. 73.
- (6) Ch. Register : "American feminist literary criticism : a bibliographical introduction", in J. Donovan (ed.) : *Feminist literary criticism : exploration in theory* (Lexington : The University Press of Kentucky, 1989) p. 8.
- (7) M. Ellmann, pp. 32-33.
- (8) E. Showalter, p. 90.
- (9) M. Ellmann, p. 30.
- (10) C'est en ces termes exacts que Toril Moi définit l'attitude générale des critiques à l'égard de l'oeuvre de Simone de Beauvoir (*Feminist Theory and Simone de Beauvoir*, Oxford : Basil Blackwell, 1990, p. 27). L'analyse de la réception critique des ouvrages de Françoise Sagan va nous amener à la même conclusion, nous alertant de ce fait sur l'étendue et la portée du traitement sexiste auquel est régulièrement soumis l'ensemble des écrivaines.
- (11) G. Mourgue, p. 5.
- (12) *Ibid.*, pp. 5-6.
- (13) *Ibid.*, p. 11.
- (14) *Ibid.*, pp. 11-12.
- (15) *Ibid.*, p. 14.
- (16) *Ibid.*, p. 16.
- (17) *Ibid.*, p. 18.
- (18) *Ibid.*, p. 20.
- (19) J. Ménard : "Françoise Sagan", in *La Revue de l'Université LAVAL*, Québec, Vol XI, no. 2, oct. 1956, pp. 115-116.
- (20) Il est impossible ici de répertorier tous les exemples qui illustrent cet argument puisque la quasi majorité des compte rendus critiques débute par des réflexions sur le passé et le mode de vie de F. Sagan.
- (21) Les deux recueils d'interviews de F. Sagan, *Réponses* et *Répliques*, respectivement publiés en 1974 et en 1992, illustrent l'écrasant intérêt que la critique cherche dans la littérature de la

romancière : F. Sagan elle-même. Ces deux ouvrages sont composés de "morceaux choisis" parmi les multiples entretiens accordés à la presse depuis 1954. La grande majorité des questions posées se rapporte à la femme et ne brille guère par l'intérêt littéraire qu'elle représente pour ceux et celles qui étudient sa littérature. *Répliques* consacre davantage de pages à l'art littéraire de F. Sagan, à son travail de romancière et à l'écriture en général, ce qui peut être interprété comme un signe que la longévité de sa carrière a forcé la critique à modifier son attitude initiale et à reconnaître à F. Sagan le statut d'écrivaine contemporaine. Cependant trop de questions témoignent toujours d'une curiosité malsaine à sortir du domaine littéraire pour aborder des thèmes personnels et anodins.

(22) *L'Express* : "Un écrivain nommé Françoise Sagan", 16 mars 1956, p. 20.

(23) A. Blanchet : "Le sourire de Françoise Sagan", in *Etudes*, t. 289, no. 5, mai 1956, p. 247.

(24) Ph. Sénart : *Chemins critiques* (Paris : Plon, 1966) p. 208.

(25) M. Arland : "Bonjour Tristesse", in *N.R.F.*, juin 1954, t. III, p. 1100.

(26) J-Ch. Varenne : "Dans un mois, dans un an", in *Centre-Matin*, 20 sept. 1957.

(27) Cité par J. Guyaux : "Le mythe Sagan", in *La vie à Charleroi*, nov. 1965, p. 31.

(28) E. Henriot : "Un nouveau Sagan", in *Le Monde*, 11 sept. 1957.

(29) G. Hourdin : *Le cas Françoise Sagan* (Paris : Editions du Cerf, 1958) pp. 7-8.

(30) E. Berl : "Réflexions sur Melle Sagan", in *La Table Ronde*, no. 101, mai 1956, p. 177.

(31) G. Hourdin : "Françoise Sagan et son temps" in *Le Monde Hebdomadaire*, 19-25 sept. 1957, p. 4.

(32) B. de Fallois : "Un ouvrage fort bien fait", in *Nouvelle N.R.F.*, no. 7, mai 1956. p. 893.

(33) Ch. Planté, p. 89.

(34) W. de Spens : "F. Sagan et son public", in *La Table Ronde*, no. 164, sept. 1961. pp. 75-76.

(35) A. Rousseaux : "L'ennui de Françoise Sagan", in *La littérature du XXe siècle* (Paris : Albin Michel, 1958) p. 277.

(36) F. Erval : "Peut-elle aller ailleurs ? Peut-elle aller plus loin ?" in *L'Express*, 3 sept. 1959, p. 26.

(37) Le 13 mars 1958, Françoise Sagan épousa Guy Schoeller, éditeur. Ils divorcèrent quelques mois plus tard et elle se remaria le 10 janvier 1962 avec Bob Westoff, alors mannequin et artiste. Un an après leur mariage, ils décidèrent d'un accord commun de divorcer, mais continuèrent par la suite à vivre ensemble pendant sept ans.

(38) Ch. Planté, p. 35.

(39) Voir p. 23.

(40) F. G. : "Sagan, l'amour et l'argent", in *L'Express*, 13-19 sept. 1965, pp. 56-57.

(41) F. Erval, p. 26.

- (42) Ch. Moeller : *Littérature du XXe siècle et christianisme* (Paris : Tournai, 1957) pp. 437-446.
- (43) A. Rousseaux, pp. 268-284.
- (44) Ch. Moeller, p. 437.
- (45) B. Fuller & R. B. Silvers : "Une interview avec F. Sagan", in *L'Express*, 21 déc. 1956, p. 35.
- (46) Le fait que la romancière réponde à cette question en confirmant le changement dans la technique narrative laisse planer un doute quant à l'authenticité de cette interview, à moins que F. Sagan soit demeurée au point de ne pas savoir ce qu'elle écrit, explication que ne manqueront pas d'adopter certains de ses détracteurs.
- (47) E. Henriot, 11 sept. 57.
- (48) E. Henriot : "Le Saganisme", in *Le Monde Hebdomadaire*, 10-16 sept. 1957, p. 4.
- (49) M. Arland, p. 1100.
- (50) R. le Bidois : "D'un certain sourire...", in *Le Monde Hebdomadaire*, 7-13 juin 1956, p. 4.
- (51) J. Ménard, p. 118.
- (52) M. Guggenheim, pp. 3-13
- (53) F. G., pp. 56-57.
- (54) H. Muller, *Carrefour*, 21 avril 1954.
- (55) J. Drève : "Sourire ou rictus", in *Le Thyrses*, no. 58, 1956, p. 455.
- (56) E. Henriot : "*Bonjour Tristesse*", in *Le Monde*, 26 mai 1954.
- (57) Cl. Mériel : "Le phénomène Sagan", in *Tendances - Cahiers de Documentation*, no. 52, avril 1968, p. 244.
- (58) J. Robichon : "Françoise Sagan", in *La Table Ronde*, no. 102, juin 1956, p. 149.
- (59) W. de Spens, p. 74.
- (60) Siné : "*Les merveilleux nuages*", in *L'Express*, 15 juin 1965, pp. 36-37.
- (61) R. Kemp : "*Dans un mois, dans un an*", in *Les Nouvelles Littéraires*, 6 sept. 1957.
- (62) Ph. Sénart : "Françoise Sagan", in *Arts*, 11 sept. 1957.
- (63) J. Henric : "Un coeur et ses raisons", in *France Nouvelle*, 6 oct. 1965, p. 26.
- (64) P. Vandromme : "Sagan remise à sa place", in *Les Nouvelles Littéraires*, 11 juin 1964.
- (65) A. Blanchet, p. 246.
- (66) P-H. Simon : *Diagnostic des lettres françaises contemporaines* (Bruxelles : Renaissance du Livre, 1966) p. 82.
- (67) J. Henric, p. 26.

- (68) E. Berl, p. 180.
- (69) G. Sigaux : "*Bonjour Tristesse*", in *Preuves*, août 1954.
- (70) H. Rode : "Les romans et les jours", in *Marginales*, no. 52, fév. 1957, p. 49.
- (71) G. Picon : "Dans un mois, dans un an ", in *Le Mercure de France*, no. 331, 1957, p. 506.
- (72) E. Berl, pp. 178-179.
- (73) A. Gascht : "Aimez-vous... Sagan ?", in *Le Thyrses*, no. 61, 1959, p. 451.
- (74) E. Henriot : "Le nouveau Sagan", in *Le Monde Hebdomadaire*, 15-21 mars 1956, p. 4.
- (75) A. Rousseaux, p. 276.
- (76) J. Henric, p. 25.
- (77) F. Mauriac, *Le Figaro*, 6 juin 1954.
- (78) G. Hourdin, p. 4.
- (79) Ch. Moeller, p. 438.
- (80) V. Woolf : *A room of one's own* (London : Hogarth Press, 1929 ; Penguin Books, 1945) p. 74.
- (81) A. Blanchet, p. 247.
- (82) A. Maurois : "Sagan n'est plus une petite fille prodige", in *Elle*, 16 sept. 1957.
- (83) M. Soriano : "D'une certaine tristesse à bonjour sourire", in *Les Lettres Françaises*, 29 mars 1956, p. 3.
- (84) Une des définitions du *Petit Robert* indique : "Jeune femme qui mène une vie de débauche."
- (85) A. Billy : "*Bonjour Tristesse*", in *Le Figaro*, 2 juin 1954.
- (86) J. Ménard, p. 125.
- (87) J. Drève, p. 456.
- (88) R. Lalou : "Aimez-vous Brahms..", in *Les Nouvelles Littéraires*, 10 sept. 1959, p. 3.
- (89) R. Kamel : "Aimez-vous Brahms ?", in *La Revue du Caire*, 1959, p. 374.
- (90) E. Henriot : "Le dernier Sagan", in *Le Monde Hebdomadaire*, 10-16 sept. 1959, p. 4.
- (91) Cl. Mériel, p. 242.
- (92) A. Blanchet, p. 244.
- (93) E. Henriot, 11 sept. 1957.
- (94) F. Erval, p. 26.

- (95) E. Henriot, 15-21 mars 1956.
- (96) T. Moi : *Feminist theory and Simone de Beauvoir*, p. 51.
- (97) *Ibid.*, p. 52.
- (98) A. Jahier : "Les trois romans de Françoise Sagan", in *Flambeau*, no. 40, 1957, p. 707.
- (99) *Ibid.*, p. 708.
- (100) *Ibid.*, p. 713.
- (101) M. Chapsal : "*Dans un mois, dans un an*", in *L'Express*, 6 sept. 1957, p. 23.
- (102) J. Piatier, *Le Monde Hebdomadaire* no. 663 et 883.
- (103) B. Beck : "Une certaine jeunesse", in *Marginales*, no. 55-56, oct. 1957, pp. 4-5.

Chapitre II :

- (1) Parmi ces quatre auteures de best-sellers, seule Ch. Rochefort a par la suite milité au sein du mouvement féministe.
- (2) Certains/nes contestent ce lien causal et affirment que l'explosion féministe était inévitable, indépendamment du contexte socio-politique d'alors. Les événements ont cependant largement encouragé la liberté d'expression de chacun/e, et si l'on retient que chaque élan révolutionnaire s'est soldé en France par une recrudescence de revendications féministes, il me paraît difficile de nier que l'agitation sociale et politique de mai 68 a directement servi la cause des femmes.
- (3) Dans *L'être et le néant*, J-P. Sartre développe l'hypothèse selon laquelle l'existence humaine est sans essence ni raison : l'être humain est libre de se définir lui-même et de construire son propre système de valeurs. Toute tentative de nier cette liberté absolue en invoquant un quelconque passé ou contexte déterministe relève de la mauvaise foi, en tout point condamnable. L'individu qui se saisit comme un vide va tenter de combler ce trou d'être par l'intermédiaire d'autrui. C'est là que Sartre introduit le postulat selon lequel le conflit est à l'origine des rapports humains, qu'il explique par le phénomène du regard et de la honte, et conclut que la mise en présence de deux êtres aboutit inmanquablement à la confrontation de deux libertés, chacun essayant d'exercer sa liberté et d'aliéner celle de l'autre. Sartre développe deux attitudes opposées face à ce dilemme : d'une part l'amour, le langage, le masochisme, et d'autre part l'indifférence, le désir, la haine, le sadisme, et démontre que chacune des tentatives échoue inéluctablement et qu'il est impossible de supprimer le scandale de l'altérité. Sartre s'emploie par la suite à démontrer que l'homme doit exercer sa liberté en interprétant sans cesse le monde qui l'entoure, en apportant des jugements nouveaux dans chaque nouvelle situation, et surtout en renouvelant sans arrêt ses efforts d'autojustification. (Paris : Gallimard, 1943 ; Coll. "Tel")
- (4) Sa position est expliquée dès les premières pages lorsqu'elle écrit : "Tout sujet se pose concrètement à travers des projets comme une transcendance ; il n'accomplit sa liberté que par son perpétuel dépassement vers d'autres libertés ; il n'y a d'autres justifications de l'existence présente que son expansion vers un avenir indéfiniment ouvert. Chaque fois que la transcendance retombe en immanence, il y a dégradation de l'existence en 'en-soi', de la liberté en facticité ; cette chute est une faute morale si elle est consentie par le sujet ; et si elle est infligée, elle prend figure d'une frustration et d'une oppression ; elle est dans les deux cas un mal absolu. Tout individu qui a le souci de justifier son existence éprouve celle-ci comme un besoin indéfini de se transcender. Or, ce qui définit d'une manière singulière la situation de la femme, c'est que, étant

comme tout être humain, une liberté autonome, elle se découvre et se choisit dans un monde où les hommes lui imposent de s'assumer comme l'Autre : on prétend la figer en objet et la vouer à l'immanence puisque sa transcendance sera perpétuellement transcendée par une autre conscience essentielle et souveraine. Le drame de la femme, c'est ce conflit entre la revendication fondamentale de tout sujet qui se pose toujours comme l'essentiel et les exigences d'une situation qui la constitue comme inessentielle." S. de Beauvoir : *Le deuxième sexe*, t. I. (Paris : Gallimard, 1949 ; Coll. "Folio Essais" no. 37) p. 31.

(5) *Le deuxième sexe*, t. II. (Paris : Gallimard, 1949 ; Coll. "Folio Essais" no. 38) p. 13.

(6) S. de Beauvoir révisa sensiblement cette conception de l'émancipation basée sur la coopération morale des hommes. Devant leurs vives réticences, elle fut obligée d'admettre qu'un régime socialiste n'apportait pas automatiquement le résultat souhaité. Elle avouait lors d'une interview avec A. Schwartz : "A la fin du *Deuxième sexe*, je disais que je n'étais pas féministe parce que je pensais que la solution des problèmes féminins devait se trouver dans une évolution socialiste de la société. J'entendais, par être féministe, se battre sur des revendications proprement féminines indépendamment de la lutte des classes. Aujourd'hui je garde la même définition : j'appelle féministes les femmes ou même les hommes qui se battent pour changer la condition de la femme, bien sûr en liaison avec la lutte des classes, mais cependant en dehors d'elle, sans subordonner totalement ce changement à celui de la société. Et je dirais qu'aujourd'hui je suis féministe de cette manière-là. Parce que je me suis rendu compte qu'il faut bien, avant que n'arrive le socialisme dont nous rêvons, qu'on se batte pour la condition concrète de la femme. Et d'autre part, je me suis rendu compte que, même dans les pays socialistes, cette égalité n'était pas obtenue. Il faut que les femmes prennent leur sort en main. C'est pourquoi, je me trouve maintenant liée au Mouvement de Libération des Femmes." in *Simone de Beauvoir aujourd'hui* (Paris : Mercure de France, 1984) pp. 31-32.

(7) Dans ses mémoires, S. de Beauvoir explique que le deuxième tome lui valut d'être qualifiée de "'pauvre fille' névrosée, une refoulée, une frustrée, une déshéritée, une virago, une mal baisée, une envieuse, une aigrie bourrée de complexes d'infériorité à l'égard des hommes, à l'égard des femmes, le ressentiment me rongait." in *La force des choses*, t. I. (Paris : Gallimard, 1963 ; Coll. "Folio" no. 764) p. 262.

(8) Jean Leighton : *Simone de Beauvoir on women* (Rutherford, N. J. : Fairleigh Dickinson University Press, 1975)

(9) Suzanne Lilar : *Le malentendu du Deuxième Sexe* (Paris : Presses Universitaires de France, 1969)

(10) Dans *Simone de Beauvoir : a re-reading*, Judith Okely partage également cette opinion lorsqu'elle écrit : "Despite de Beauvoir's formal rejection of biological determinism, when the details of her arguments are closely examined it can be seen that she contradicts any claim that biological factors are irrelevant or arbitrary. Again and again she slips into biological reductionism to explain the primary cause of women's subordination." (London : Virago, 1986) p. 90. Les pages suivantes fournissent de nombreux exemples qui justifient la pertinence de cette critique.

(11) S. Lilar, p. 129.

(12) Dans *Les mandarins*, S. de Beauvoir dépeint la relation amoureuse entre Anne Debreuilh et Lewis Brogan (largement inspirée de sa relation personnelle avec l'écrivain américain Nelson Algren) non en termes de conflit mais de complicité et de fusion, envisageant ainsi une forme d'amour possible entre les deux sexes qui vient contredire le postulat existentialiste.

(13) Nancy Chodorow : *The reproduction of mothering : psychoanalysis and the reproduction of gender* (Berkeley : University of California Press, 1978)

- (14) Judith Thurman : "Breaking the mother-daughter code : an interview with Nancy Chodorow", in *Ms*, Septembre 1982, p. 36.
- (15) Carol Gilligan : *In a different voice : psychological theory and women's development* (Cambridge : Harvard University Press, 1982) pp. 8-9.
- (16) J. Leighton, p. 43.
- (17) Après la publication de *Le rempart des béguines* en 1952, c'était la deuxième fois, en l'espace de deux ans, que l'image traditionnelle de la jeune fille romanesque était soi-disant salie. Il existe par ailleurs un grand nombre de comparaisons possibles entre le premier roman de F. Mallet-Joris et celui de F. Sagan, entre Hélène et Cécile, leur héroïne respective. Mis à part le scandale qui accompagna la sortie des deux romans et la jeunesse de leur auteure, on peut mettre en parallèle la situation familiale hétérodoxe de ces adolescentes, leur relation ambiguë avec leur future belle-mère, leur rejet du destin typique de la femme, leur apparence androgyne, etc... Ces similitudes ont été analysées plus en détail dans la thèse de Marian St-Onge ainsi que dans une communication présentée par Diana Holmes lors de la conférence de l'A.S.M.C.F. qui eut lieu à l'Université de Sheffield du 10 au 12 septembre 1993. Intitulé "Angry young women : sex and conflict in bestselling first novels of the 1950's" cet article devrait figurer dans l'ouvrage *Violence and conflict in French culture* à paraître prochainement (Sheffield Academic Press, édité par Renate Gunther).
- (18) Judith Graves Miller : *Françoise Sagan* (Boston : Twayne's World Authors Series, 1988) p. 23.
- (19) Si *Bonjour Tristesse* a fait l'objet de lectures féministes, les cinq romans suivants ont généralement été boudés par la critique féministe. Seule Judith Graves Miller en a proposé une interprétation favorisant la perspective féminine, et nous aurons l'occasion de nous référer à ses travaux.
- (20) A la fin de *Bonjour Tristesse*, Cécile confiait : "Nous pûmes bientôt parler d'Anne sur un ton normal, comme d'un être cher avec qui nous aurions été heureux, mais que Dieu avait rappelé à Lui. J'écris Dieu au lieu de hasard ; mais nous ne croyions pas en Dieu. Déjà bienheureux en cette circonstance de croire au hasard." (*BT*, p. 126). L'athéisme caractérise l'ensemble de l'oeuvre de F. Sagan qui n'a jamais caché avoir perdu la foi au début de son adolescence. Nous avons signalé dans le chapitre précédent que certains critiques ont vu dans ce rejet de toute croyance religieuse la raison de la solitude spirituelle des personnages et ont profité de cette occasion pour condamner le dénuement moral dans lequel les plonge la négation de la foi chrétienne. Cette interprétation est cependant insuffisante à expliquer l'essence de la solitude.
- (21) A. Blanchet, pp. 246-247.
- (22) H. Rode, p. 51.
- (23) Marian St-Onge : *Narrative strategies and the quest for identity in the French female novel of adolescence* (Boston College, Dissertation, U.M.I., 1984) p. 9.
- (24) *Ibid.*, p. 10.
- (25) Judith Graves Miller abonde également dans ce sens-là lorsqu'elle écrit : "Dominique's problem is not the generalized human one - 'Who am I ?' 'Why do I exist ?' - but the more specific one : 'Do I exist without a/my man'". p. 31.
- (26) C. Gilligan, pp. 70-71.

(27) F. Sagan choisira pourtant de réunir Alan et Josée dans un autre roman publié en 1974, intitulé *Un profil perdu*, dans lequel ils sont toujours mariés.

(28) J. Graves Miller, p. 72.

Chapitre III :

(1) Cité par Herbert Marder : *Feminism and art : a study of Virginia Woolf* (Chicago : University of Chicago Press, 1968) p. 121.

(2) Ch. Planté expose clairement les implications et les conséquences de chacune de ces deux attitudes : "S'agit-il pour ses membres, lorsqu'ils contestent leur statut inférieur et revendiquent la dignité de sujets à part entière, d'exiger et de démontrer l'égalité avec l'Autre dominant, ou de revendiquer et de valoriser leur propre différence ? Exiger l'égalité en affirmant qu'elle en est digne, ce sera souvent, pour une femme, en voulant se montrer *égale* à l'homme, risquer de chercher à faire *comme* l'homme - car le modèle et la mesure de l'égalité sont fournis par lui -, donc de reproduire des valeurs et des comportements qu'elle aura peut-être elle-même condamnés auparavant comme ceux du privilégié et de l'opresseur. Ce sera en tout cas, en littérature comme ailleurs, s'engager dans une interminable course d'obstacles sur le terrain de l'Autre pour tenter d'y faire ses preuves et montrer qu'il est aussi le sien. Entreprise piégée puisque, dans le domaine artistique, les femmes ont un réel handicap social et culturel de par leur moindre formation, et qu'aucune *preuve*, à supposer qu'il en existe, ne pourra jamais être établie de leur égalité, les instruments d'évaluation et les critères d'appréciation demeurant aux mains des hommes. Ceux qui ont le pouvoir d'établir la preuve sont le plus souvent ceux-là mêmes qui n'ont pas intérêt à le faire. [...]

Mais souligner, revendiquer, chercher à valoriser la différence, c'est la reconnaître telle qu'elle est, c'est-à-dire produite par un passé de soumission et d'exclusion, et construite par le discours de l'Autre. C'est la reproduire, contribuer à ce qu'elle perdure, fût-ce en la déplaçant ou en la renversant, comme principe organisateur de la vie sociale et culturelle, et comme catégorie élémentaire et incontestée de l'appréhension du monde par les humains. Inverser la polarité des signes dans le domaine des rôles et des valeurs sexuels, est-ce finalement changer grand-chose à l'ordre du monde ? Il y a une dénonciation du racisme qui demeure à l'intérieur des schémas de la pensée raciste. Mettre la spontanéité, l'improvisation, la sensation au-dessus de la logique, de l'esprit de synthèse ou d'abstraction et déclarer que ces qualités sont l'apanage des femmes, et qu'elles rénoveront la littérature et la civilisation, c'est encore perpétuer la vieille opposition dualiste des valeurs féminines et masculines, même si les femmes en sortent apparemment et momentanément grandies." (pp. 211-212)

(3) Cheri Register, p. 12.

(4) *Ibid.*, pp. 18-19.

(5) Le terme "théorie" était alors banni du vocabulaire féministe car nombreuses étaient celles qui refusaient de conformer la réflexion féministe au système de théorisation qu'elles associaient à un mode de pensée typiquement masculin. Les féministes rejetaient par conséquent les critères théoriques établis, jugés publics, impersonnels et objectifs, et prônaient la primauté de l'expérience, plus personnelle, privée, subjective et considérée plus apte à exprimer le féminin.

(6) Toril Moi : *Sexual/Textual politics* (London & New York : Methuen, 1985) pp. 48-49.

(7) Cheri Register, p. 12.

(8) Michel Raimond situe une nette évolution dans l'art romanesque aux alentours des années 30. Les romanciers délaissèrent alors la conception proustienne du roman, "expression d'une âme à la recherche de son secret", et redécouvrirent la notion d'historicité. Il explique que "Dans l'oeuvre

de Proust, on voyait une âme privilégiée s'interroger sur la signification des apparences ; ce qui est en question, maintenant, c'est la vie de toute une société, la survie d'une civilisation. Le XIX^{ème} siècle ne s'achève qu'en 1930. On sort du *moi* pour entrer dans le courant de l'Histoire, dans le courant d'une vie innombrable ballotée par de grandes forces qui passent de beaucoup les limites de l'individu." in *Le roman depuis la révolution* (Paris : Armand Colin, 1981) p. 182.

(9) Djamila Boupacha était une jeune Algérienne accusée d'appartenir au F.L.N., qui avait été torturée et violée avec une bouteille par des soldats français. Gisèle Halimi, jeune avocate militante, lança alors une campagne contre les mutilations par la torture infligées aux femmes algériennes soupçonnées de militer au sein du F.L.N. et obtint le soutien de nombreuses femmes de Lettres.

(10) Voir note 17 de l'introduction.

(11) "La jeune fille et la grandeur", *L'Express*, 16 juillet 1960.

(12) J-C. Lamy, p. 241.

(13) C'est en effet ce qu'ont voulu démontrer les féministes de couleur lorsqu'elles accusèrent d'impérialisme culturel leurs homologues blanches qui prétendaient implicitement détenir la vérité de la condition féminine, sans tenir compte des différences raciales.

(14) S. de Beauvoir : *Le deuxième sexe*, t. II, pp. 543-544.

(15) *Ibid.*, p. 556. Selon elle en effet, ce que l'amoureuse désire avant tout en se livrant corps et âme à l'être aimé, c'est qu'il va lui permettre à la fois de se posséder elle-même et de posséder le monde qu'il résume en lui. Plutôt qu'un désir d'anéantissement masochiste, leur attitude traduit donc un réel désir de participer au monde en fondant leur être dans celui de l'autre qui détient la réalité.

(16) Dans *Réponses*, F. Sagan explique comment Julliard lui recommanda de modifier la fin de *Bonjour Tristesse*. J-C. Lamy quant à lui raconte que c'est Colette Audry, alors membre du comité de rédaction des *Temps Modernes* et à qui F. Sagan avait montré son manuscrit, qui lui conseilla de revoir le dénouement. Elle lui aurait en effet suggéré de "terminer en force. Le drame d'Anne c'est celui d'une femme de quarante ans déçue et qui brusquement doute d'elle. Elle est une victime parfaite. Pourquoi en faire cette belle indifférente que Cécile et son père rencontreront un jour, par hasard, dans une boîte de nuit ? Le bref salut qu'elle leur adressera n'est pas la fin qu'on attend après la conduite machiavélique de Cécile pour l'éliminer." (J-C. Lamy, p. 94)

(17) S. de Beauvoir : *Le deuxième sexe*, t. II, p. 478.

(18) *Ibid.*, voir chapitre IX : "De la maturité à la vieillesse", pp. 456-482.

(19) Dans *Thinking about women*, Mary Ellmann répertorie onze différents stéréotypes de la féminité telle que l'ont représentée les écrivains masculins : le personnage féminin romanesque est traditionnellement informel, passif, instable, isolé, dévot, matériel, spirituel, irrationnel ou servile, et associé aux figures de sorcière et de mégère. Il est soit séduisant, maternel ou pathétique et est généralement remis à la "juste" place que lui assigne la morale patriarcale : son sort diffère selon qu'il accepte ou défie cet ordre établi, la femme "bonne" sera récompensée par la reconnaissance finale du héros ou par une noble mort, la femme "mauvaise" subira le châtiment approprié à sa faute, les concepts du bien et du mal étant évidemment définis par l'idéologie patriarcale. (Voir Ch. 3 : "Feminine stereotypes", pp. 55-145)

(20) Cité par Cheri Register, p. 20.

(21) *Ibid.*, p. 21.

(22) Dans ses mémoires, S. de Beauvoir écrit : "On m'a reproché parfois de n'avoir élu, pour représenter mon sexe, aucune femme assumant , à égalité avec des hommes, des responsabilités professionnelles et politiques ; [...]. Aucune, d'un point de vue féministe, ne peut être considérée comme une 'héroïne positive'. J'en conviens, mais sans m'en repentir." in *La force des choses*, t. I. (Paris : Galimard, 1960 ; Coll. "Folio" no. 764) pp. 364-365.

Cette critique a redoublé après la parution de *Les belles images* et de *La femme rompue*, deux ouvrages conçus dans l'espoir que les lecteurs/lectrices "liraient entre les lignes" alors que la majorité les a pris au premier degré. S. de Beauvoir fournit cette réponse : "J'ai été plus touchée par la réaction de certaines femmes qui luttent pour la cause des femmes et que mes écrits ont déçus parce qu'ils n'avaient rien de militant. 'Elle nous a trahies !' ont-elles dit et elles m'ont envoyé des lettres de reproches. Rien n'interdit de tirer une conclusion féministe de *La femme rompue* : son malheur vient de la dépendance à laquelle elle a consenti. Mais surtout je ne me sens pas astreinte à choisir des héroïnes exemplaires. Décrire l'échec, l'erreur, la mauvaise foi, ce n'est, me semble-t-il, trahir personne." in *Tout compte fait* (Paris : Gallimard, 1972 ; Coll. "Folio" no. 1022) p. 179.

(23) Le terme fut créé en réaction contre l'exclusion de valeurs plus spécifiquement féminines implicitement suggérée dans le concept très masculin de "fraternité".

(24) Rebecca O'Rourke : "Summer reading", *Feminist Review*, no. 2, 1979, pp. 1-17.

(25) Rosalind Coward : "This novel changes lives : are women's novels feminist novels ?", *Feminist Review*, no. 5, 1980, pp. 53-64.

(26) Quelques critiques se sont intéressées au roman sentimental dit "de gare" ou "à l'eau de rose" et ont démontré que, bien qu'écrits par des femmes, ils reproduisent fidèlement l'idéologie patriarcale et perpétuent le principe de la division des sexes, qui est à l'origine de l'oppression des femmes. Parmi les ouvrages les plus substantiels, citons *Loving with a vengeance* de Tania Modleski (London et New York : Methuen, 1982), *Reading the romance : patriarchy and popular literature* de Janice Radway (London : Verso, 1987) et *Romans d'amour* de Michelle Coquillat (Paris : Odile Jacob, 1988).

Chapitre IV :

(1) Le septième est *Le garde du coeur*, publié en 1968. Ce roman est radicalement différent dans la mesure où son auteure le définit comme étant une comédie. Il sera donc étudié dans le chapitre 6, consacré à l'humour.

(2) J. Graves Miller, p. 57. La juxtaposition entre scènes provinciales et parisiennes, la présence de la technique du coup de théâtre, la distance entre narrateur/narratrice et personnages et bien entendu le dénouement tragique constituent également selon elle des composantes nouvelles qui la conduisent à différencier *Un peu de soleil dans l'eau froide* des romans précédents.

(3) *Un peu de soleil dans l'eau froide* est narré à la troisième personne par un narrateur/une narratrice omniscient/e mais discret/ète. Bien que le centre de conscience soit placé dans le personnage masculin et que la quasi totalité des événements soit perçue à travers son regard subjectif, le narrateur/la narratrice intervient parfois, notamment lorsque le personnage féminin reste dans l'ombre. Il apparaît en effet qu'en son absence, il/elle prend le relai pour mettre en valeur les défauts de Gilles, son égoïsme, sa mauvaise foi et sa fatuité.

(4) Nombreux/ses sont les critiques qui ont dénoncé cette représentation réductrice du personnage féminin dans la littérature du passé. On ne peut nier que la femme romanesque ait énormément souffert des limitations imposées à son comportement physique et psychologique par les conventions sociales, morales et littéraires. Il ne faudrait toutefois pas tomber dans une situation

inverse, tout aussi mystificatrice, qui réduirait automatiquement la femme amoureuse à une somme de stéréotypes servant la cause masculiniste.

(5) Il apparaît cependant que l'homme, plus valorisé par les modèles de comportement établis comme norme, éprouve plus de difficultés à s'en détacher que la femme, que l'idéologie dominante cantonne à des rôles secondaires souvent débilissants. Elle est de ce fait plus encline à dénoncer l'ineptie des modèles sexuels.

(6) Certains critiques littéraires ont comparé le personnage de Nathalie à celui d'Emma Bovary ou d'Anna Karénine, dans le but, semble-t-il, de pouvoir en conclure à l'"évident" moralisme qui se dégage de ce roman. Ces comparaisons reposent sur de fausses interprétations. Mme Bovary vit entièrement dans l'univers imaginaire qu'elle a puisé dans ses lectures romanesques alors que Nathalie demeure fondamentalement réaliste et ne perd jamais le contrôle de son sens critique. Si son sort est plus proche de celui de l'héroïne de Tolstoï (à qui Nathalie fait d'ailleurs implicitement référence lorsqu'elle s'écrit : "Tu n'as jamais lu des romans russes ? Brusquement quelqu'un dit à quelqu'un, après deux entrevues : 'Je vous aime.' Et c'est vrai, cela mène le récit tout droit vers la catastrophe finale." pp. 58-59. Gilles quant à lui établit une comparaison plus directe : "[Nathalie] affrontait des visages d'hommes connus, animés, brusquement dénués d'orgueil, elle vivait, elle jouait Anna Karénine, à l'envers." pp. 176-177), la manière dont il est traité est différente : le suicide d'Anna Karénine ne constitue qu'un épisode du roman qui retrace par la suite la vie d'un autre couple. Ceci modifie grandement l'interprétation que l'on peut donner de cet acte tragique, détail dans un cas, aboutissement dans l'autre.

(7) C'est en effet en ces termes que Marcia R. Lieberman pose le problème dans sa lecture d'*Anna Karénine* lorsqu'elle écrit : "The question is whether Anna's suicide is authentic in terms of her character and situation." La subjectivité de sa réponse devient cependant évidente lorsqu'elle conclut que le suicide d'Emma Bovary est "crédible et logique", puisqu'elle se retrouve ruinée, mais pas nécessaire dans le cas d'Anna qui, selon elle, "is not compelled to commit suicide by a particular chain of occurrences nor by an internal weakness.". "Sexism and the double standard in literature", in Susan Koppelman Cornillon (ed.) : *Images of women in fiction* (Bowling Green, Ohio : Bowling Green University Popular Press, 1972) pp. 328-340.

(8) Voir par exemple CS. p. 63, DMDA. p. 102, AVB. p. 10 ou ce passage extrait de MN. déjà cité p. 72.

(9) Rita Felski : *Beyond feminist aesthetics* (London : Hutchinson Radius, 1989)

(10) Il s'agit bien entendu des deux dénouements "acceptables" : mariage ou mort.

(11) *Ibid.*, p. 142.

(12) *Ibid.*, p. 145. Parmi ces motifs, citons par exemple la récurrence d'un regard critique sur la société moderne, représentée comme gouvernée par des valeurs matérialistes et rationalistes, ou encore l'idéalisation de l'enfance, symbole de l'innocence et de la spontanéité perdues.

(13) *Ibid.*, p. 132.

(14) *Ibid.*, p. 148.

(15) Jean-Paul Sartre : *Qu'est-ce que la littérature* (Paris : Gallimard, 1948) p. 371-372, note 11. Cette technique narrative consiste à présenter des événements à travers différents points de vue afin de montrer les personnages dans leurs actions ou/et dans leurs réflexions. Le lecteur/la lectrice (?) peut ainsi s'identifier à une conscience libre en évolution, puisque le narrateur n'intervient pas pour imposer sa description et influencer ainsi la lecture.

Au cours d'une interview, F. Sagan explique qu'elle s'est inconsciemment inspirée de cette technique lors de la rédaction de *Dans un mois, dans un an* : "Il y a un livre que j'ai beaucoup

aimé, *L'âge de raison*, de Sartre. Des gens qui vivent à Paris, et tout s'enchevêtre. Je n'y ai pas du tout pensé en écrivant mon livre, mais c'est un peu le genre de schéma que je voulais faire. Je m'en rends compte maintenant. La même coupe. J'ai toujours été impressionnée par ce livre. Il y a une technique." in M. Chapsal : *Envoyer la petite musique* (Paris : Grasset & Frasnelle, 1984 ; Coll. "Le livre de Poche" Biblio essais no. 4079) p. 171.

(16) C'est ainsi que nous nommerons *Des bleus à l'âme* en attendant de définir plus précisément cet ouvrage dans le chapitre suivant.

Notons cependant que F. Sagan publia également un recueil de nouvelles : *Des yeux de soie* (1975), deux pièces de théâtre : *Un piano dans l'herbe* (1970) et *Il fait beau jour et nuit* (1979) et un recueil d'interviews : *Réponses* (1974).

(17) Le compte-rendu de Matthieu Galey dans *L'Express* du 10 juin 1974 constitue un exemple typique de ce genre de discours critique.

(18) Rita Felski, p. 133.

(19) Judith Graves Miller, p. 63.

(20) Certaines confessions le prouvent : "Je ne savais pas m'expliquer, j'avais toujours peur d'être convaincue de mes torts." (p. 13) ou encore "j'attribuai à moi-même et non à Julius l'échec de ces premières minutes. Toute ma vie, d'ailleurs, une sorte de mauvaise conscience, proche de la débilité mentale, m'avait poussée à endosser ce genre de responsabilité fumeuse. Je me sentais coupable vis-à-vis d'Alan en arrivant. Maintenant, je me sentais coupable vis-à-vis de Julius A. Cram." (p. 17). Josée exprime également ce sentiment de culpabilité pp. 27, 33, 86, 96 et 119.

(21) La perspective narrative est principalement filtrée à travers le regard de Josée-protagoniste. Il existe pourtant un second niveau de perception placé dans la conscience de Josée-narratrice, rétrospectivement distante, à laquelle le personnage de Josée s'identifie progressivement pour enfin s'y confondre. Il ne fait par conséquent aucun doute que la fonction du lecteur/de la lectrice n'est pas de se fier au point de vue de l'héroïne mais de se rallier à la narratrice dont les réflexions ironiques servent à suggérer un jugement négatif sur son comportement passé.

(22) A l'exception de Lucile dans *La chamade* dont on a déjà expliqué le choix final.

(23) Parmi elles, citons Rachel Blau Duplessis qui propose cette définition catégorique de la romance traditionnelle : "As a narrative pattern, the romance plot muffles the main female character, represses quest, valorizes heterosexual as opposed to homosexual ties, incorporates individuals within couples as a sign of their personal and narrative success. The romance plot separates love and quest, values sexual asymmetry, including the division of labor by gender, is based on extremes of sexual difference, and evokes an aura around the couple itself. In short, the romance plot, broadly speaking, is a trope for the sex-gender system as a whole." in *Writing beyond the ending* (Bloomington : Indiana University Press, 1985) p. 5.

(24) On se doit de noter que si l'homosexualité masculine va devenir un thème familier de l'univers saganesque, la romancière n'a jamais dépeint son équivalent féminin. Aucun des personnages féminins de l'ensemble de son oeuvre, qu'ils soient principaux ou secondaires, ne fait la moindre allusion au lesbianisme.

(25) Par exemple, elle surprend sans y prêter vraiment attention un regard de Julius, "féroce, glacial, un regard d'homme de proie." (p. 23) mais choisit d'"oublier" la puissance impitoyable qu'il déploie dans ses fonctions (p. 14), se contente de constater que "la moindre idée de sexualité était incompatible avec l'aspect, la voix, la peau de Julius A. Cram." (p. 19) et se borne, malgré tous les avertissements de ses amis/es, à voir en Julius un protecteur généreux et désintéressé.

(26) Ceci semble confirmer l'hypothèse déjà mentionnée selon laquelle l'homme éprouve plus de difficulté à se départir du modèle masculin établi que la femme du modèle féminin. Il est bien sûr moins avantageux pour le maître de renoncer aux privilèges dus à sa position tandis que l'esclave a tout à y gagner.

Chapitre V :

(1) James Olney : "Autobiography and the cultural moment", in James Olney (ed.) : *Autobiography : essays theoretical and critical* (Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1980) pp. 5-6.

(2) Sidonie Smith : *A poetics of women's autobiography* (Bloomington : Indiana University Press, 1987) p. 3.

(3) J. Olney, p. 3.

(4) J. Olney propose cette explication : "Much of the early criticism of the autobiographical mode was directed to the question of *autos* - how the act of autobiography is at once a discovery, a creation, and an imitation of the self [...] Here I think we come at one of the most important explanations for the critical turn toward autobiography as literature, for those critics who took *autos* for their primary focus tended to be very free in their understanding of *bios* - seeing it as the entire life of the individual up to the time of writing, the psychic configuration of the individual at the moment of writing, the whole history of a people living in this individual autobiographer, or any combination of these and various other possible senses of *bios*. This shift of attention from *bios* to *autos* - from the life to the self - was, I believe, largely responsible for opening things up and turning them in a philosophical, psychological, and literary direction." p. 19.

(5) Philippe Lejeune : *Le pacte autobiographique* (Paris : Seuil, 1975) p. 14.

(6) Les limitations que cette définition impose sur le genre, ainsi que la difficulté d'évaluer la notion de réalité, engendrèrent d'autres tentatives de définition qui permettraient d'inclure une plus grande variété de textes. Il apparaît pourtant que la diversité souvent conflictuelle ne permet point d'établir une définition universelle. Plutôt que de se perdre dans des généralisations et des classifications abstraites, c'est dans chaque texte que l'on doit examiner les éléments intrinsèques afin de déterminer s'il convient de leur donner une valeur référentielle authentique.

(7) Estelle C. Jelinek : *Women's autobiography : essays in criticism* (Bloomington : Indiana University Press, 1980 ; U.M.I., 1992) p. 5.

(8) E. Showalter, p. 8. Récemment pourtant, certaines critiques littéraires se sont intéressées à ce problème. Dans *The narrative act : point of view on prose fiction* (Princeton : Princeton University Press, 1981) et *Gendered intervention* (London : Rutgers University Press, 1989), Susan Lanser et Robyn Warhol ont tenté de réconcilier l'idéologie féministe avec certaines théories qui relèvent du domaine de la narratologie. Loin de proposer quelque théorie prescriptive, ces deux ouvrages posent les bases d'un nouveau champ de recherches qui demeure encore aujourd'hui à l'état embryonnaire et continue de soulever des réactions diverses, allant de l'hostilité la plus affichée à l'enthousiasme certain, en passant par la méfiance prudente.

(9) E. C. Jelinek, pp. 6 et suivantes.

(10) Selon E. C. Jelinek, la continuité narrative "masculine" pourrait s'expliquer par le conditionnement social qui pousse l'homme à poursuivre le but unique d'une réussite sociale. Au contraire, l'éclatement narratif "féminin" pourrait refléter la nature multidimensionnelle des rôles sociaux que la femme est contrainte d'assumer.

- (11) Susan Stanford Friedman : *Women's autobiographical selves : theory and practice*, in Shari Benstock (ed.) : *The private self* (London : Routledge, 1988) pp. 34-62.
- (12) Sheila Rowbotham : *Woman's consciousness, man's world* (London : Penguin, 1973)
- (13) *Op. cit.*
- (14) S. Stanford Friedman, p. 44.
- (15) L'erreur d'interprétation commise par Marian St-Onge constitue un exemple flagrant des dangers encourus lorsqu'on cherche une justification biographique à un événement fictif. Dans *Narrative strategies and the quest for identity in the French female novel of adolescence*, elle évoque l'état psychologique de Françoise Sagan au moment de la rédaction de *Bonjour Tristesse*, pour en déduire les similitudes de caractère qui relient l'auteure à son personnage principal romanesque. Elle conclut que l'échec à Propédeutique et la pression des moqueries vis-à-vis de cet échec déterminèrent le dénouement du roman : "It was in this ambiance, obviously tension ridden, that the author wrote her first novel - in which the repercussions stemming from a failed exam lead to the death of her mother figure." (p. 104) Or, dans sa version initiale, F. Sagan ne "tuait" pas Anne. Cet exemple montre, s'il en est besoin, combien cette approche peut être hasardeuse.
- (16) The Personal Narratives Group : *Interpreting women's lives : feminist theory and personal narratives* (Bloomington : Indiana University Press, 1989) p. 19.
- (17) Cet accident fit la "Une" des journaux : au volant de son Aston Martin, F. Sagan perdit le contrôle de son véhicule. Transportée d'urgence à l'hôpital, son cas fut jugé si critique qu'un prêtre vint lui donner l'extrême onction. Les médecins diagnostiquèrent un défoncement de la cage thoracique, un traumatisme crânien et de multiples fractures des os. F. Sagan frôla plusieurs fois la mort, notamment lors de son accident à Bogota en octobre 1985. Invitée de F. Mitterrand en séjour officiel en Colombie, elle fut rapatriée d'urgence à Paris, victime d'un oedème pulmonaire dû à l'altitude.
- (18) Le texte publié est dactylographié et vise à reproduire scrupuleusement l'écriture de F. Sagan. Nous avons donc décidé de le recopier tel quel, avec ses fautes d'accent et autres, sans apporter aucune correction.
- (19) Béatrice Didier : *Le journal intime* (Paris : Presses Universitaires de France, 1976) p. 13.
- (20) Rappelons qu'Eléonore et Sébastien étaient les personnages principaux d'*Un château en Suède*, première pièce que F. Sagan monta en 1960 au théâtre de l'Atelier à Paris.
- (21) Il semble opportun de rappeler que F. Sagan possède une maison à Equemauville en Normandie. Achetée en 1959, le "Manoir du Breuil" est le seul refuge qu'ait conservé F. Sagan au fil des années, elle qui ne supporte de s'enraciner nulle part et déménage régulièrement.
- (22) J. Graves Miller, p. 12.
- (23) Rita Felski, pp. 86-121. Elle inclut dans cette catégorie les ouvrages suivants : aux Etats-Unis, *An Unknown Woman* (1982) d'Alice Koller, *The Cancer Journals* (1980) d'Audre Lorde, *Flying* (1974) et *Sita* (1977) de Kate Millett ; en Allemagne, *Der Tod des Märchenprinzer* (1980) de Svende Merian, *Sonja* (1980) de Judith Offenhach, *Häutungen* (1975) de Verena Stefan, *Klassenliebe* (1973) et *Kindheits Ende* (1982) de Karin Struck ; en France, *Les Mots pour le Dire* (1975) de Marie Cardinal ; et en Grande-Bretagne, *Taking it like a Woman* (1984) d'Ann Oakley.
- (24) *Ibid.*, p. 93.

(25) *Ibid.*, pp. 93-94

(26) *Ibid.*, pp. 108 et 110.

(27) Référence évidente à George Sand, surnommée "La bonne Dame de Nohant".

(28) R. Felski, p. 111.

(29) *Ibid.*, pp. 114-115.

(30) Personal Narratives Group, pp. 7-8.

(31) Après s'être successivement séparée de Julliard en 1966 (après la mort de René Julliard), de Flammarion en 1980 (après un procès retentissant concernant l'accusation de plagiat du *Chien couchant*), de Jean-Jacques Pauvert en 1983 (à la suite d'une querelle apparemment liée à une différence d'interprétation du rôle de l'éditeur), F. Sagan crut enfin trouver chez Gallimard une atmosphère de travail basée sur la confiance mutuelle. Trois ans plus tard (1987), elle quitta cette maison d'édition en déclarant qu'elle ne supportait plus l'esprit des dynasties. Elle signe désormais ses contrats au coup par coup.

(32) Seuls le texte sur Nouriev et la *Lettre d'amour à Jean-Paul Sartre* étaient déjà parus dans *L'Egoïste*, et l'article sur Saint-Tropez dans le magazine *Géo*.

(33) Ch. Planté, p. 220.

(34) F. Sagan fut successivement inscrite au Cours Louise-de-Bettignies (d'où elle fut renvoyée pour indiscipline), à l'Institut Maintenon, au Couvent des Oiseaux (d'où elle fut également renvoyée quelques mois plus tard pour "manque de spiritualité"), et enfin au Cours Hattemer, une institution mixte moderne.

(35) Ch. Planté, pp. 219-220.

(36) Françoise Sagan : *Rouge, Pair et Gagne*, in *Le Magazine Littéraire*, no. 205, mars 1984, pp. 90.

(37) La vaste majorité n'y a lu que témoignage respectueux et dithyrambique de l'élève admirative envers ses maîtres inaccessibles. Certain/es se sont limité/es à voir dans *Avec mon meilleur souvenir* un hommage inconditionnel à l'intelligence masculine, en omettant prudemment de faire référence aux diverses "intrusions" de la romancière. Cette interprétation partielle renforçait ainsi la conviction que les femmes n'avaient du talent uniquement que lorsqu'elles le consacraient à sublimer la supériorité masculine. D'autres au contraire ont trouvé dans ces pages l'image de la femme telle qu'ils l'idéalisent, c'est-à-dire tout amour, tout dévouement réunis dans un total don de soi. Ces deux lectures manquent cependant de rigueur analytique : de précédentes remarques nous induisent à les mettre sur le compte de la malhonnêteté intellectuelle plutôt que de la sincère ignorance.

(38) La note de l'éditeur précise que *Répliques* "présentent l'essentiel des pensées et des propos de Françoise Sagan depuis la publication de *Réponses*." ... *et toute ma sympathie* se compose de 13 chapitres : à l'évocation de personnalités telles qu'Ava Gardner, Catherine Deneuve, Federico Fellini et Gorbatchev, s'ajoutent des souvenirs de Cajarc (ville natale de F. Sagan), de rupture amoureuse, de maisons louées et d'une semaine dans un Paris estival ainsi que des réflexions personnelles sur des sujets aussi divers que la nature, les lettres d'amour entre Sand et Musset, les débats télévisés, le rire, et le cheval.

Chapitre VI :

- (1) ... *et toute ma sympathie* (Paris : Julliard, 1993) p. 151.
- (2) *Ibid.*, p. 153.
- (3) Regina Barreca (ed.) : *Last laugh : perspectives on women and comedy* (New York : Gordon & Reach, 1988)
- (4) *Ibid.*, p. 6.
- (5) *Ibid.*, p. 7.
- (6) *Ibid.*, p. 8.
- (7) *Ibid.*, p. 6.
- (8) ... *et toute ma sympathie*, pp. 148 & 155.
- (9) *Ibid.*, p. 158.
- (10) Voir pp. 157-158 et 163.
- (11) Jean-Claude Lamy, p. 219.
- (12) La plus répandue fait référence à une phrase qu'aurait soi-disant prononcée F. Sagan, lors d'une interview au début de sa carrière, selon laquelle elle conduisait ses voitures pieds nus pour être en communion avec la mécanique. Elle fit cette mise au point dans *Répliques* : "Ah ! L'homme qui a lancé cette phrase funeste est passé aux aveux : c'est le journaliste Paul Giannoli. Il m'a dit : 'C'est moi qui ai inventé cette phrase.' Je lui ai répondu : 'Bravo, des années d'immortalité pour cette trouvaille qui me poursuit !' En fait, comme tout le monde en vacances, je conduisais pieds nus de la plage à la villa, pour ne pas avoir de sable entre les doigts de pied, enfin, dans les chaussures. Je n'ai jamais pensé faire corps avec quoi que ce soit, d'inanimé j'entends." (pp. 23-24)
- (13) Célèbre film que le cinéaste Roger Vadim tourna sur la plage de St-Tropez en 1956. Brigitte Bardot y interprétait le rôle féminin principal aux côtés de Jean-Louis Trintignant et de Curt Jurgens. Roger Vadim réalisa en 1963 le film *Un château en Suède*, adapté de la pièce de F. Sagan
- (14) ... *et toute ma sympathie*, p. 158.
- (15) J. Graves Miller, p. 103.
- (16) *Ibid.*, p. 104.
- (17) Bernard Dupriez : *Gradus : les procédés littéraires* (Paris : Union Générale d'Éditions, 1984 ; Coll. 10/18) pp. 331-332.
- (18) Anne Cranny-Francis : *Feminist fiction : feminist uses of generic fiction* (London : Polity, 1990) p. 156.
- (19) A. Cranny-Francis écrit par exemple au sujet de Miss Marple : "She is an amateur detective, often a gentlewoman spinster or a married woman with no other career, someone who could be viewed as non-professional. In either case the female detective is represented as sexually unavailable, and it is surely no coincidence that, in her most popular incarnation as Miss Marple,

she is a homely spinster. This female detective may be almost as eccentric and as intelligent as her male counterpart but her challenge to male domination is contained by the elimination of her sexuality. In traditional stereotypical terms, a female character may be attractive or intelligent, but certainly not both at the same time. Since female attractiveness signifies sexual availability within this semiotic system, marriage or spinsterhood basically fulfil the same purpose. Like Mina Harker of *Dracula* a female character may be (condescendingly) congratulated for having a 'man's brain', but she must be trapped in the feminine body inscribed within patriarchy if she is not to be a threat." *Ibid.*, pp. 156-157.

(20) *Ibid.*, p. 3.

(21) Le point de départ de notre analyse s'inspire de deux remarques émises par F. Sagan dans *Des bleus à l'âme*. La romancière n'a jamais caché son goût pour les romans policiers et en parle à plusieurs reprises dans *Réponses* et *Répliques*. Elle plonge d'ailleurs plusieurs de ses héroïnes dans la lecture, souvent captivante, d'un de ces ouvrages. Cela ne l'empêche pas pourtant de porter un jugement critique négatif sur l'idéologie qui gouverne ce genre lorsqu'elle écrit à propos d'Eléonore : "Ayant fini son roman policier, qui finissait d'ailleurs aussi mal que peut finir un roman policier, c'est-à-dire : les coupables tués, les innocents blessés et les détectives de plus en plus désabusés, Eléonore [...]." (BA. p. 44) Elle pose quelques pages plus loin cette question qui est indubitablement une critique de la représentation de la femme qui prédomine dans le genre policier : "pourquoi dans tous les romans policiers, dès qu'un homme traqué refuse dans la rue les bons services d'une prostituée, lit-on : 'il la repoussa' ? Et chaque fois la malheureuse l'insulte. Les prostituées ont-elle tellement de dépit, de vanité ; ou alors, les hommes prennent-ils plaisir à l'idée qu'en se refusant, eux-mêmes ou leur argent, à des femmes dont c'est le métier (et, j'imagine, un métier souvent accablant) celles-ci doivent en concevoir quelque hargne, rogne ou grogne ?" (BA. p. 95) Ces deux citations nous conduisent à penser que F. Sagan, bien qu'amatrice du roman policier, ne demeure pas moins sceptique quant à l'idéologie qu'il reproduit et donc perpétue.

(22) En ce sens, Dorothy est très proche des héroïnes précédentes, et plus particulièrement de Josée dans *Un profil perdu*, qui affichait tous les signes extérieurs de la femme libre et indépendante. "Leur petite voix intérieure" se moque régulièrement de la projection sociale qu'elles font de leur être afin de correspondre à une certaine image prédéterminée de leur rôle en tant que femme.

(23) A. Cranny-Francis, p. 173.

(24) Anne Cranny-Francis explique en effet que la représentation du/de la coupable, comme celle du/de la détective, est déterminée par un ensemble de stéréotypes bien distincts : le criminel constitue une menace permanente pour la soi-disant cohérence et harmonie de l'ordre bourgeois patriarcal puisqu'il incarne les aspects les plus négatifs de la "nature" humaine (individualisme, hypocrisie, avidité, etc.). S'il s'agit d'une coupable, en plus d'être incapable d'apprécier à leur juste valeur les vertus de cette société, cette femme est souvent motivée par des désirs contraires à ceux que l'idéologie dominante impose à la féminité. (pp. 159-161)

(25) *Ibid.*, p. 173.

(26) R-M. Albèrès : "Question de style", *Les Nouvelles Littéraires*, 20-27 juin 1968, p. 7.

(27) R. Barreca, p. 243.

(28) *Ibid.*, p. 244.

(29) R. Barreca rappelle que l'étude de l'emploi de la métaphore par les écrivaines n'est pas un phénomène nouveau et cite les recherches effectuées par Margaret Homans, Sandra Gilbert et Susan Gubar, Donna Stanton, Hélène Cixous, Luce Irigaray ou Mary Jacobus qui ont apporté une contribution significative dans ce domaine. Toutes ces analyses, aussi diverses soient-elles,

aboutissent à une théorie similaire, que R. Barreca résume ainsi : "Women's use of metaphor, as well as their use of comedy, is disruptive in its refusal to accept the conventions which propagate the language of the father. This is emblematic of the fact that women are not offered the possibility for full initiation into the symbolic order, but still maintain a level of power to affect the cultural codes because of their boundaries position. 'Societies do not succeed in offering everyone the same way of fitting into the symbolic order' explains Clement, 'those who are, if one may say so, between symbolic systems, in the interstices, offside, are the ones who are afflicted with a dangerous symbolic mobility.'" *Ibid.*, p. 253.

(30) Les détails de cette affaire sont expliqués dans l'étude de cas qui suit le chapitre VII.

(31) Jean-Claude Lamy, p. 302.

(32) F. Xénakis : "La femme fardée, de Françoise Sagan", *Le Matin*, 9 août 1981.

(33) André Brincourt : "Suite et variations", *Le Figaro*, 28 août 1981.

(34) B. Poirot-elpech : "La course à ce qui ne s'achète pas", *Le Monde des Livres*, 3 juillet 1981, pp. 15-16

(35) J-C. Lamy, p. 300.

(36) Le choix de ce nom de paquebot n'est bien évidemment pas innocent. Le *Narcissus*, "orgueil des compagnies Pottin" (*FF*. I. p. 9) fait écho au trait de caractère dominant de la plupart des personnages de ce roman.

(37) En plus de l'article d'A. Brincourt déjà cité (note 34), voir par exemple celui de G. Lefort intitulé "Défendre Sagan : plaidoyer en faveur d'un écrivain raté", *Lire*, 11 juillet 1981, ou encore la sévère critique parue dans *L'Express* du 17 juillet 1981 : "Les poisons de la mer".

Chapitre VII

(1) Voir pp. 26-27.

(2) J. Graves Miller, p. 121.

(3) Comme certaines écrivaines du passé optèrent pour un patronyme masculin afin de ne pas avoir à subir les critiques réservées aux femmes, quelques-unes choisirent un narrateur masculin pour donner plus d'autorité et de crédibilité à leur récit, quitte ensuite à insérer des éléments subversifs qui dénotent la présence d'une voix féminine/féministe au sein du texte. Certains/es avanceront que George Sand, par exemple, adopta ces deux tactiques sans jamais renoncer à affirmer son être femme.

(4) Jean-Louis Ezine : "Entretien : Sagan sans clichés", *Les Nouvelles Littéraires*, 7 avril 1977, p. 5.

(5) Ces propos furent tenus par F. Sagan lors de l'émission *Radioscopie de Jacques Chancel avec Françoise Sagan*, 1977, Cassettes Radio France.

(6) M. Proust : *Le temps retrouvé*, p. 466. Ce développement sur l'art populaire dans l'oeuvre de Proust s'inspire d'une certaine idée de la littérature, alors en vogue au début du siècle, qui délaissait les recherches de style pour se mettre au service de la gloire de la patrie. Proust écrira que l'artiste sera patriote non pas en se faisant révolutionnaire mais en étant avant tout artiste : "Oui un grand artiste prépare la gloire de sa patrie, mais à condition de ne pas s'en soucier, c'est-à-dire de ne pas faire intervenir le raisonnement dans le choix de son oeuvre, [...]" (cité dans

les "Notes et variantes" qui suivent *Le temps retrouvé* dans l'édition de la bibliothèque de la Pléiade, t. IV, p. 1264). Même si F. Sagan cite ce passage hors contexte, il illustre parfaitement sa propre conception de la littérature.

(7) Jean-Louis de Rambures, p. 143. L'interview avec F. Sagan (pp. 143-148) fut réalisée le 6 février 1976 et ses réponses furent reprises presque mot pour mot dans *Répliques*. Notons cependant que dans le recueil, le verbe "s'accommoder" fut remplacé par "couper".

(8) F. Sagan cite ici de mémoire cette phrase extraite du *Temps retrouvé* : "Une oeuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix." (Bibliothèque de la Pléiade, t. IV, p. 461)

(9) Voir p. 89.

(10) *Radioscopie de Jacques Chancel avec Françoise Sagan*. Ce rapprochement est d'autant plus justifiable que le narrateur/la narratrice semble l'encourager lorsqu'il/elle invoque directement le nom de Proust : "C'était une matinée grise et bleue, une matinée avec des odeurs, des bruits de rue, des variations de lumière qui semblaient toutes avoir été concertées par un seul homme. Proust, par exemple. Quelqu'un, dehors, dirigeait cette gigantesque et naïve machinerie du monde, orchestrait les nuages, les vents, les klaxons des autobus et les parfums des lilas avec le doigté, la fermeté et l'habileté d'un grand artiste." (LD. p. 53)

(11) M. Proust : *Le temps retrouvé*, p. 485.

(12) *Ibid.*, p. 486.

(13) *Ibid.*, p. 485.

(14) *Ibid.*, pp. 485-486.

(15) Ce mot fut utilisée par F. Sagan elle-même qui annonçait ainsi son intention initiale : "Je voulais raconter l'histoire d'un homme qui tombait amoureux de cette femme qu'il retrouvait cinq ans après, et qui tombait sur un mur d'indifférence, d'hostilité, ce qu'on appelle communément 'une garce'." Elle ajouta néanmoins ensuite que le personnage de Béatrice lui "échappa" quelque peu lorsqu'il développa une conscience autonome et modifia sensiblement son projet initial. (*Radioscopie de Jacques Chancel avec Françoise Sagan*).

(16) Bien que F. Sagan ait toujours loué l'art de Proust sans jamais émettre aucune réserve, il est tentant de voir dans cette déviation une critique inconsciente de l'utilisation que l'artiste proustien fait de l'être féminin, enfermé dans un statut d'objet d'adoration jusqu'à sa mort et même au-delà. Béatrice, en qui on peut imaginer une "Albertine saganesque" résistera à cet emprisonnement pour affirmer une conscience individuelle. Si la relation artiste-muse offre de nombreux points communs entre les deux ouvrages, l'évolution du personnage féminin dans *Le lit défait* peut être interprétée comme une réécriture d'un même sujet mais d'un point de vue féminin, voire féministe.

(17) J. Graves Miller, p. 69.

(18) *Ibid.*, p. 66.

(19) Jean-Claude Joye : *Littérature immédiate : cinq études sur Jeanne Bourin, Julien Green, Patrick Modiano, Yves Navarre et Françoise Sagan* (Paris : P. Lang, 1989) pp. 137-169.

(20) *Ibid.*, p. 143.

(21) *Ibid.*, p. 157.

(22) *Ibid.*, pp. 143-144.

(23) J. Graves Miller, p. 114.

(24) *Ibid.*, p. 117.

(25) *Ibid.*

(26) Michèle Bernstein : "*Un orage immobile*, par Françoise Sagan", *Nouveau F*, avril 1983.

(27) J. Graves Miller, p. 120.

(28) Judith Graves Miller fait ici référence à l'article de Nancy Miller "Emphasis added : plots and plausibilities in women's fiction" in E. Showalter (ed.) : *The new feminist criticism : essays on women, literature and theory* (New York : Pantheon, 1985). Miller démontre que dans une certaine catégorie de romans, le comportement de l'héroïne s'écarte étrangement des conventions littéraires qui reposent sur le développement logique cause/effet, qu'elle nomme maximes, et est par conséquent voué à être mal interprété par les critiques. C'est justement la récurrence de ces "invraisemblances" qui constitue l'aspect subversif d'une fiction superficiellement incohérente.

(29) *Ibid.*, pp. 119-120. A propos de l'auteure se dissimulant derrière ses personnages, notons également le clin d'oeil qui réunit ces deux romans lorsque l'impresario de Béatrice félicite Edouard pour sa dernière pièce intitulée... *L'orage immobile* (LD. P. 19).

(30) Michèle Bernstein, avril 1983.

(31) Voir p. 173.

(32) Nicolas développe à ce propos des sentiments ambigus à l'encontre de Gildas. D'abord surpris de remarquer sa beauté physique (OI. p. 41), il se voit contraint de constater l'ambivalence d'un rapport de force où se mêlent attraction et répulsion (OI. p. 99). Son attirance pour Gildas s'explique par le fait que ce fils de métayer symbolise le modèle de l'homme occidental dans toute sa puissance non pas sociale mais physique et morale. Jeune, beau, talentueux, intelligent, il incarne la beauté et la force virile, ce qui d'après Nicolas, lui vaut l'amour de Flora. Il n'est par conséquent pas surprenant que cet homme, rejeté au profit du représentant de la virilité triomphante, éprouve à son égard un mélange d'envie et de mépris.

(33) J-C. Joye, pp. 142-143 note 22.

(34) *Ibid.*, p. 143.

Etude de cas :

(1) Jean Hougron : *Les humiliés* (Paris : Editions Stock, 1965)

(2) En décembre 1994, les Editions Stock nous apprenaient que *La vieille femme* n'avait jamais été adaptée à l'écran.

(3) Art. 425 : Toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture ou de toute autre production, imprimée ou gravée en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon ; et toute contrefaçon est un délit.

Art. 426 : Est également un délit de contrefaçon toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelques moyens que ce soit, d'une oeuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis et réglementés par la loi.

(Les articles 427, 428 et 429 énumèrent les peines encourues)

(4) Toutes ces citations sont extraites du compte rendu du procès publié dans *Le Monde* du jeudi 9 juillet 1981.

(5) J. Graves Miller, p. 103.

(6) *La vieille femme*, p. 206.

(7) A la question "Comment savons-nous que les autres existent ?", Sartre évoque le sentiment de *honte* que fait surgir la prise de conscience du *regard* de l'autre : étant seul, l'individu s'approprie le monde, les objets, auxquels est réduite toute forme humaine. Mais lorsqu'il est vu, cet individu est soumis au même processus d'objectification par le simple regard de l'autre qui perçoit alors l'existence extérieure de l'être. La mise en présence de deux êtres-pour-soi aboutit inéluctablement à la confrontation de deux libertés qui vont chacune tenter de s'auto-aliéner. Cette incompatibilité d'êtres libres est à l'origine du conflit qui caractérise les rapports humains. Chacun est donc contraint soit d'exiger de l'autre qu'il emploie sa liberté à fonder son être, soit à posséder cette liberté de l'autre afin de supprimer toute menace d'aliénation. Sartre nomme ces deux attitudes opposées d'une part l'amour, le langage, le masochisme, et d'autre part, l'indifférence, le désir, la haine, le sadisme. (*L'être et le néant*, pp. 298-482)

(8) D'après Sartre, le sadique tente de transformer autrui en un instrument et de l'engluier dans sa chair de façon à pouvoir enfin se l'approprier par la torture. On sait que cette tentative est vouée à l'échec puisque rien ne peut détruire le regard d'autrui, pas même la mort. (*Ibid.*, pp. 456-457)

(9) *La vieille femme*, p. 209.

(10) *Ibid.*, p. 208.

(11) *Ibid.*, pp. 187-188.

(12) *Ibid.*, pp. 188-189.

(13) *Ibid.*, p. 190.

(14) *Ibid.*

(15) *Ibid.*, p. 192.

(16) *Ibid.*, p. 196.

(17) *Ibid.*, p. 204.

(18) *Ibid.*, p. 213.

(19) *Ibid.*, pp. 211-212.

(20) Sartre explique dans *L'être et le néant* : "Ma tentative originelle pour me saisir de la subjectivité libre de l'autre à travers mon objectivité-pour-moi est le *désir sexuel*. [...] Il s'agit, puisque je ne puis saisir l'Autre dans sa facticité objective, de faire engluier sa liberté dans cette facticité : il faut faire qu'elle soit 'prise' comme on dit d'une crème qu'elle est prise, de façon que le Pour-soi d'Autrui vienne affleurer à la surface de son corps, qu'il étende tout à travers de son corps et qu'en touchant ce corps, je touche enfin la libre subjectivité de l'autre. C'est là le vrai sens du mot de *possession*. Il est certain que je veux posséder le corps de l'Autre ; mais je veux le posséder en tant qu'il est lui-même un 'possédé', c'est-à-dire en tant que la conscience de l'Autre s'y est identifiée." (p. 444)

(21) A. Cranny-Francis, pp. 157-158.

(22) Voir pp. 198-199.

Conclusion :

(1) Matthieu Galey : "Françoise Sagan tricote imperturbablement", *L'Express*, 12-18 mai 1969, p. 141.

(2) "Un lit à refaire", *Le Journal du Dimanche*, 24 avril 1977.

(3) *Nouveau F*, avril 1983.

(4) René Rémond : *Notre siècle* (Paris : Fayard, 1988)

(5) Marcelle Marini : "La place des femmes dans la production culturelle", in Georges Duby & Michelle Perrot : *Histoire des femmes*, t. V : le XXième siècle (Paris : Plon, 1992) p. 285.

(6) *Ibid.*, p. 288.

(7) Mariette Sineau : "Droit et Démocratie", *ibid.*, p. 484.

(8) Susan Faludi : *Backlash : la guerre froide contre les femmes* (Paris : des femmes, 1993) p. 11.

(9) *Ibid.*, p. 19.

(10) *L'Express* du 4 et 11 août 1960 dans lesquels F. Sagan écrit : "Cuba, ce n'est pas si simple. Personnellement j'étais partie avec les idées les plus romanesques et les plus enthousiastes et j'en suis revenue avec quelques réticences." Elle expliqua plus tard la raison de son scepticisme prudent avec cette modestie désinvolte : "Il y avait beaucoup trop de militaires. C'était suspect." (cité dans J-C. Lamy : *Sagan*, p. 253)

Bibliographie

Livres publiés par Françoise Sagan :

Romans :

- *Bonjour Tristesse*
(Paris : Julliard, 1954 ; Coll. "Le Livre de Poche" no. 772)
- *Un certain sourire*
(Paris : Julliard, 1956 ; Coll. "Le Livre de Poche" no. 868)
- *Dans un mois, dans un an*
(Paris : Julliard, 1957)
- *Aimez-vous Brahms..*
(Paris : Julliard, 1959 ; Coll. "Le Livre de Poche" no. 1096)
- *Les merveilleux nuages*
(Paris : Julliard, 1961 ; Coll. "Presses Pocket" no. 2156)
- *La chamade*
(Paris : Julliard, 1965 ; Coll. "Presses Pocket" no. 1967)
- *Le garde du coeur*
(Paris : Julliard, 1968 ; Coll. "Presses Pocket" no. 2124)
- *Un peu de soleil dans l'eau froide*
(Paris : Flammarion, 1969 ; Coll. "J'ai lu" no. 461)
- *Un profil perdu*
(Paris : Flammarion, 1974 ; Coll. "J'ai lu" no. 702)
- *Le lit défait*
(Paris : Flammarion, 1977 ; Coll. "J'ai lu" no. 915)
- *Le chien couchant*
(Paris : Flammarion, 1980)
- *La femme fardée*
(Paris : Ramsay, 1981 ; Coll. "Le Livre de Poche" Tomes I et II, no. 5674 et 5675)
- *Un orage immobile*
(Paris : J-J. Pauvert, 1983 ; Coll. "Presses Pocket" no. 2256)
- *De guerre lasse*
(Paris : Gallimard, 1985 ; Coll. "Folio" no. 1759)
- *Un sang d'aquarelle*
(Paris : Gallimard, 1987 ; Coll. "Folio" no. 2054)

- *La laisse*
(Paris : Julliard, 1989)
- *Les faux-fuyants*
(Paris : Julliard, 1991)
- *Un chagrin de passage*
(Paris : Plon/Julliard, 1994)

Recueils de nouvelles :

- *Des Yeux de Soie*
(Paris : Flammarion, 1975)
- *Musiques de Scènes*
(Paris : Flammarion, 1981)

Pièces de théâtre :

- *Château en Suède*
(Paris : Julliard, 1960)
- *Les violons parfois*
(Paris : Julliard, 1962)
- *La robe mauve de Valentine*
(Paris : Julliard, 1963)
- *Bonheur, impair et passe*
(Paris : Julliard, 1964)
- *Le cheval évanoui, suivi de L'écharde*
(Paris : Julliard, 1966)
- *Un piano dans l'herbe*
(Paris : Flammarion, 1970)
- *Il fait beau jour et nuit*
(Paris : Flammarion, 1979)
- *Excès contraire*
(1988)

Autobiographies :

- *Toxique*
(Paris : Julliard, 1964)
- *Des bleus à l'âme*
(Paris : Flammarion, 1972 ; Coll. "J'ai lu" no. 553)
- *Réponses*
(Paris : J-J. Pauvert, 1974)

- *Avec mon meilleur souvenir*
(Paris : Gallimard, 1984 ; Coll. "Folio" no. 1657)
- *Répliques*
(Paris : Quai Voltaire, 1992)
- *... et toute ma sympathie*
(Paris : Julliard, 1993)

Autres écrits :

- *New York*
Textes de F. Sagan (Paris : Tel, 1956)
- *Landru*
Scénario du Film de Claude Chabrol (Paris : Julliard, 1963)
- *Mirror of Venus*
En collaboration avec Frederico Fellini, photographies de Wingate Paine
(New-York : Random House, 1966)
- *Il est des parfums*
En collaboration avec G. Hanoteau (Paris : Jean Dullis, 1973)
- *Brigitte Bardot*
Commentaire de F. Sagan, photographies de Ghislain Dussart (Paris : Flammarion, 1975)
- *Le Sang doré des Borgia*
Dialogues de F. Sagan, scénario de F. Sagan et J. Quoirez, récit d'E. de Montpezat
(Paris : Flammarion, 1978)
- *Sand et Musset : Lettres d'amour*
Introduction de F. Sagan (Paris : Herman, 1985)
- *La Maison de Raquel Vêga*
(Paris : Editions de la différence, 1985)
- *Sarah Bernhardt : Le rire incassable*
Biographie (Paris : Robert Laffont, 1987)
- *François Mitterrand : un homme Président*
Photographies de Claude Azoulay, textes de F. Sagan, Michel Gonot et Bertrand Poirot-Delpech
(Paris : Fillipachi, 1987)
- *La sentinelle de Paris*
Textes de F. Sagan, photographies de Winnie Denker (Paris : Robert Laffont, 1988)
- *L'esprit du Temps*
Yves Saint-Laurent, textes de F. Sagan, Bernard-Henri Levy et Marguerite Duras
(Paris : Modiva, 1989)

Ouvrages consacrés à Françoise Sagan :

- CHAINA ABDALLAH, Marie : *Système des objets dans l'oeuvre romanesque de F. Sagan*
(Doctorat 3ième cycle, Université Paris III, 1984)
- GOHIER-MARVIER, Gérard : *Bonjour Françoise !*
(Paris : Editions du Grand Damier, 1957)
- JACKSON, Joyce : *The quest for love and happiness in selected novels of F. Sagan*
(University of North Texas, M.A., 1989)
- HOURDIN, Georges : *Le cas Françoise Sagan*
(Paris : Editions du Cerf, 1958)
- LIGNIERE, Jean : *Françoise Sagan et le succès*
(Paris : Editions du Scorpion, 1957)
- LAMY, Jean-Claude : *Sagan*
(Paris : Mercure de France, 1988)
- MILLER, Judith Graves : *Françoise Sagan*
(Boston : Twayne's world authors series, 1988)
- MOURGUE, Gérard : *Françoise Sagan*
(Paris : Editions Universitaires, 1958)
- POIROT-DELPECH, Bertrand : *Bonjour Sagan*
(Paris : Herscher, 1985)
- St ONGE, Marian Brown : *Narrative strategies and the quest for identity in the French female novel of adolescence*
(Boston College, Dissertation : U.M.I., 1984)
- TCHIANGA, Georges : *Françoise Sagan, romancière*
(Doctorat 3ième cycle, Université de Bordeaux III, 1977)
- VANDROMME, Pol : *Françoise Sagan ou l'élégance de survivre*
(Paris : S.E.C.L.E. - Régine Deforges, 1977)

Quelques ouvrages comprenant un chapitre sur F. Sagan :

- BARBERIS, Pierre : *Lectures du réel*
(Paris : Ed. Sociales, 1973) pp. 17-22.
- BLANCHET, André : *La littérature et le spirituel*
(Paris : Montaigne, 1959) pp. 281-290.
- CHAPSAL, Madeleine : *Les écrivains en personne*
(Paris : Julliard, 1960) pp. 179-201.
- ----- : *Envoyer la petite musique*
(Paris : Grasset & Frasnelle, 1984 ; Coll. "Le Livre de Poche" no. 4079) pp. 157-176.
- DUMAYET, Pierre : *Vu et entendu*
(Paris : Stock, 1964) pp. 159-166.

- EZINE, Jean-Louis : *Les écrivains sur la sellette*
(Paris : Seuil, 1981) pp. 29-33.
- JOYE, Jean-Claude : *Littérature Immédiate : Cinq études sur Jeanne Bourrin, Julien Green, Patrick Modiano, Yves Navarre et Françoise Sagan*
(Paris : P. Lang, 1990) pp. 137-169.
- KANTERS, Robert : *L'air des Lettres.*
(Paris : Grasset & Fasquelle, 1973) pp. 471-476.
- LOSFELD, G : *Le livre des rencontres*
(Paris : Didier, 1969) pp. 275-276.
- MENARD, Jean : *De Corneille à Saint-Denys-Garneau*
(Montréal : Beauchemin, 1957) pp. 169-188.
- MOELLER, Charles : *Littérature du XXième siècle et christianisme*
(Paris : Tournai, 1957) pp. 437-446
- PINGAUD, Bernard : *Ecrivains d'aujourd'hui*
(Paris : Grasset, 1960) pp. 437-443.
- POULET, Robert : *La lanterne magique*
(Paris : Nouvelles Ed. Détresse, 1956) pp. 228-232.
- RAMBURES, Jean-Louis de : *Comment travaillent les écrivains*
(Paris : Flammarion, 1978) pp. 143-148.
- ROUSSEAU, André : *Littérature du XXième siècle*
(Paris : Albin Michel, 1958) pp. 268-284.
- SENART, Philippe : *Chemins critiques*
(Paris : Plon, 1966) pp. 207-209.

Articles de revues/journaux/magazines français consacrés à l'art, à l'esprit ou à tel roman de F. Sagan :

(Sont recensés ci-dessous les articles mentionnés tout au long de la thèse ainsi que ceux que j'ai pu réunir au cours de mes recherches. La liste n'est cependant pas exhaustive et ne pourra certainement jamais l'être. Françoise Sagan étant une écrivaine très médiatisée, son nom est régulièrement présent dans une quantité de revues, journaux et magazines très différents, et à propos de sujets très variés. En raison de cette multitude hétéroclite, seuls les articles se rapportant à sa littérature et publiés entre 1954 et 1984 figurent dans cette bibliographie)

- ACHARD, Maurice : "Françoise Sagan : *Le chien couchant*"
Les Nouvelles Littéraires, 13-19 nov. 1980, pp. 32-33.
- AIME-AZAM, Denise : "*Des bleus à l'âme*"
Bulletin des Lettres, no. 341, 15 oct. 1972, p. 299.
- ALBERES, R-M. : "Question de style"
Les Nouvelles Littéraires, 20-26 juin 1968, p. 7.
- ----- : "Rose et pas prose"
Les Nouvelles Littéraires, 5-11 août 1974, p. 4.

- AMETTE, Jean-Pierre : "Intacte Sagan"
Le Point, no. 602, 2 avril 1984, p. 77.
- ARISTIDE : "Usage et grammaire : Sagan à l'école"
Le Figaro Littéraire, 13 oct. 1969, p. 28.
- ARLAND, Michel : "Françoise Sagan : *Bonjour Tristesse*"
N.R.F., juin 1954, t. III, p. 1100-1101.
- ARTS : "Les débuts d'une romancière de 19 ans - *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan"
Arts, no. 348, 7-13 avril 1954, p. 5.
- ARTS SPECTACLES : "Paris juge Sagan"
Arts Spectacles, 4 sept. 1957, pp. 1/3.
- AUDRY, Colette : "*Bonjour Tristesse*"
Les Temps Modernes, no. 98, juin 1954, p. 2293.
- BAZIN, HERVÉ : "Etoile filante ou Nova ?"
Information, 22 mai 1954.
- BECK, Béatrice : "Une certaine jeunesse"
Marginales, no. 55-56, oct. 1957, pp. 1-5.
- BELMANS, Jacques : "Françoise Sagan : *La femme fardée*"
Marginales, no. 210, nov.-déc. 1981, p. 62.
- BELMONT, Georges : "Sagan au naturel"
Arts, no. 1013, 15-21 sept. 1965, pp. 4-5.
- BERL, Emmanuel : "Réflexions sur Melle Sagan"
La Table Ronde, no. 101, mai 1956, pp. 177-180.
- BERNSTEIN, Michèle : "Le jeu des 7 erreurs"
Libération, 31 mars 1983.
- ----- : "*Un orage immobile*, par Françoise Sagan"
Nouveau F, avril 1983.
- BIDOIS, Robert le : "D'un certain sourire"
Le Monde Hebdomadaire, 7-13 juin 1956, p. 4
- BILLARD, Pierre : "La belle de Sagan"
L'Express, 4-10 nov. 1968, p. 12.
- BILLY, André : "*Bonjour Tristesse*"
Le Figaro, 2 juin 1954, p. 15.
- ----- : "Françoise Sagan et Béatrice Beck"
Le Figaro Littéraire, 19 oct. 1957, p. 2.
- ----- : "*Les merveilleux nuages*"
Le Figaro, 19 juillet 1961, p. 10.

- BILLY, André : "Son nouveau roman : *Aimez-vous Brahms*"
Le Figaro, 9 sept. 1959, p. 11.
- BLANCHET, André : "Le sourire de Françoise Sagan"
Etudes, mai 56, pp. 243-247.
- ----- : "Françoise Sagan se renouvelle"
Etudes, déc. 1972, pp. 710-712.
- BOISDEFFRE, Pierre de : "La revue littéraire. Françoise Sagan : *Des bleus à l'âme*"
Revue des Deux Mondes, sept. 1972, pp. 700-704.
- ----- : "La revue littéraire"
Revue des Deux Mondes, nov. 1981, pp. 401-403.
- BONA, Dominique : "Sagan : Un impitoyable démaquillage des coeurs"
Le Quotidien de Paris, 15 juillet 1981.
- ----- : "Françoise Sagan : le charme discret de la bourgeoisie"
Le Quotidien de Paris, 16 mars 1983.
- BONNEFOY, Claude : "L'amour aujourd'hui n'est plus au rendez-vous"
Arts-Loisirs, no. 78, 22-28 mars 1967, pp. 14-16.
- ----- : "Univers factices"
Les Nouvelles Littéraires, 26 juin-1 juillet 1972, p. 5.
- BOTT, François : "Bagatelle pour un massacre"
Le Monde des Livres, 30 mars 1968, p. 11.
- BOURDIER, René : "Une heure avec un certain monstre"
Les Lettres Françaises, 28 fév.-5 mars 1957, pp. 1/2.
- BOURIN, André : "*Un certain sourire*"
Les Nouvelles Littéraires, 17-23 oct. 1956, p. 2.
- ----- : "Les enfants du demi-siècle : Françoise Sagan"
Les Nouvelles Littéraires, 17-23 oct. 1957, pp. 1/7
- BOYER, Régis : "Sagan, ou une certaine voix"
Le Français dans le Monde, no. 27, sept. 1964, pp. 17-22
- BRAUDEAU, Michel : "Les poisons de la mer"
L'Express, 17-23 juillet 1981, pp. 28-30.
- BRINCOURT, André : "Sagan : suite et variation"
Le Figaro, 28 août 1981.
- ----- : "Sagan : une certaine forme d'humour"
Le Figaro, 23 mars 1983.
- BROCHIER, Jean-Jacques : "Françoise Sagan et l'art du roman"
Le Magazine Littéraire, sept. 1972, pp. 40-41.
- ----- : "Françoise Sagan ou le triomphe des sentiments"
Le Magazine Littéraire, avril 1977, p. 61.

- BROCHIER, Jean-Jacques : "Le bonheur Sagan"
Le Magazine Littéraire, sept. 1981, p. 4.
- ----- : "Sagan sous l'orage"
Le Magazine Littéraire, avril 1983, pp. 8-9.
- ----- : "Françoise Sagan : rouge, pair et gagne"
Le Magazine Littéraire, mars 1984, pp. 90-93.
- BRONNE, Carlos : "Françoise Sagan : *Des bleus à l'âme*"
Marginales, no. 148-149, sept.-oct. 1972, pp. 61-62.
- ----- : "Françoise Sagan : *Un profil perdu*"
Marginales, no. 163, déc. 1974, p. 65.
- BRUNHOFF, Marie-Claude : "Le dernier Sagan"
La Quinzaine Littéraire, 15-30 avril 1968, p. 9.
- ----- : "Parisiens et Provinciaux"
La Quinzaine Littéraire, 1-15 juin 1969, p. 11.
- BURGUET, Franz-André : "Le plaisir paresseux d'écrire"
Le Magazine Littéraire, juin 1969, pp. 12-13.
- ----- : "Quarante et une questions à Françoise Sagan"
Le Magazine Littéraire, juin 1969, pp. 6-10.
- ----- : "Françoise Sagan : *Le chien couchant*"
Le Magazine Littéraire, jan. 1981, p. 43.
- CALTER, C. : "*Un certain sourire*"
Le Figaro, 7 mars 1956, p. 9.
- CAMPROUX, Ch. : "La langue et le style de Sagan"
Les Lettres Françaises, 5-11 nov. 1959, p. 5.
- CHAPELAN, Maurice : "Comment peut-on être Sagan ?"
Le Figaro Littéraire, 23 nov. 1974.
- CHAPSAL, Madeleine : "*Dans un mois, dans un an*"
L'Express, 6 sept. 1957, p. 23.
- CHAPIER, Henry : "Françoise Sagan ou le refus d'être dupe"
Combat, no. 8691, 29 juin 1972, p. 7.
- CHARENSON, Georges : "Ces Dames"
Les Nouvelles Littéraires, 31 oct.-5 nov. 1968, p. 14.
- CHRESTIEN, Michel : "*La chamade* ou 'une grenouille dans le vent'"
La Nation Française, no. 513, 23 sept. 1965, p. 3.
- CLANCIER, Jacqueline : "Sagan et Radiguet"
Cahier des Saisons, no. 19, hiver 1960, pp. 445-448.

- CLOUARD, Henri : "Sagan"
La Revue des Deux Mondes, no. 7, 1 juillet 1969, pp. 126-128.
- COLOMBEL, Jeannette : "La surprise Sagan"
Libération, 7 avril 1984.
- CORMEAU, Nelly : "Encore des prix littéraires"
Synthèses, no. 100, sept. 1954, pp. 262-269.
- CRESSOLE, Michel : "Pas d'été sans Sagan"
Libération, 20 août 1981.
- CURTIS, Jean-Louis : "Le nouveau roman de Françoise Sagan"
Flammarion Actualités, no. 1, mars-avril 1977, p. 3.
- DALMAS, A. : "Sagan ou l'écrivain malgré eux"
Le Mercure de France, no. 337, 1959, pp. 492-495.
- DEMERON, Pierre : "*Des bleus à l'âme*"
Paris-Match, 10 juin 1972, pp. 80-82.
- DIX MAÎTRES D'ÉCOLE : "Dix maîtres d'école jugent *La chamade*"
Le Figaro Littéraire, 30 sept. 1965, p. 2.
- DORIAN, J-P. : "Les jours et les plaisirs"
Matulu, no. 9, Noël 1971, p. 11.
- DORMANN, Geneviève : "Dites-nous, Mme Sagan"
Le Point, no. 116, 9 déc. 1974, p. 152.
- DREVE, Jean : "Sourire ou rictus"
Le Thyse, no. 58, 1956, pp. 445-456.
- DUVIGNAUD, Jean ; BERLIN, Célia ; PICHON, Jean-Pierre & BRUDER, Lou : "Entretien sur Françoise Sagan"
Les Lettres Nouvelles, no. 38, mai 1956, pp. 790-793.
- ERVAL, François : "Peut-elle aller ailleurs, peut-elle aller plus loin ?"
L'Express, 3-9 sept. 1959, p. 26.
- ESTANG, Luc : "*Le garde du coeur*"
Le Figaro Littéraire, 5 mai 1968, pp. 14-15.
- EZINE, Jean-Louis : "Françoise Sagan : un accident qui dure"
Les Nouvelles Littéraires, 7-13 avril 1977, p. 5.
- F. G. : "Sagan, l'amour et l'argent"
L'Express, 13-19 sept. 1965, pp. 56-57.
- FALLOIS, Bernard de : "Un ouvrage fort bien fait"
Nouvelle N.R.F., no. 7, mai 1956, pp. 892-898.
- FOLCH, J. : "*Un profil perdu*"
Liberté, sept.-déc. 1974, pp. 113-114.

- FRANK, Bernard : "Le phénomène Sagan"
La Nef, no. 10, oct 1957, pp. 65-70.
- ----- : "En vacances chez Françoise Sagan"
Arts, no. 736, 19-25 avril 1959, pp. 1-2.
- FREUSTIER, Jean : "Le refus du malheur"
Le Nouvel Observateur, 22-28 sept. 1965, pp. 29-30.
- ----- : "Les enquêteurs du dimanche"
Le Nouvel Observateur, 10-16 avril 1968, pp. 39-40.
- ----- : "Mme Bovary chez Castel"
Le Nouvel Observateur, 19-25 mai 1969, p. 43-44.
- ----- : "Un certain refus"
Le Nouvel Observateur, 19-25 juin 1972, p. 55.
- FROISSARD, André : "L'oeil écoute"
Le Point, no. 6, 30 oct. 1972, p. 81.
- FULLER, B. & SILVERS, R. B. : "Une interview avec Françoise Sagan"
L'Express, 21-27 déc. 1956, p. 35.
- GABRIEL, Marcel : "*Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan"
Le Figaro Littéraire, 29 mai 1954.
- GALEY, Matthieu : "Le Garde rose de Françoise Sagan"
L'Express, 8-14 avril 1968, p. 48.
- ----- : "Françoise Sagan tricote imperturbablement"
L'Express, 12-18 mai 1969, p. 141-142.
- ----- : "L'âge du bouzy"
L'Express, 12-18 juin 1972, pp. 65-66.
- ----- : "Réinventer Sagan"
L'Express, 10-16 juin 1974, p. 56.
- ----- : "*Aimez-vous Brahms..*, de Françoise Sagan"
Réalités, no. 342, juillet 1974, pp. 77-79.
- ----- : "Un gros Sagan"
L'Express, 4-10 avril 1977, pp. 59-60.
- ----- : "Sagan : adieu paillettes, bonjour corons"
L'Express, 8-14 nov. 1980, p. 83.
- ----- : "Un XIXième en trompe l'oeil"
L'Express, 11-17 mars 1983, p. 15.
- ----- : "Sagan : Portraits amoureux"
L'Express, 13-19 avril 1984, p. 24.
- GANNE, Gilbert : "La minute de vérité"
Les Nouvelles Littéraires, 16-22 sept. 1965, pp. 1/11.

- GARCIN, Jérôme : "La Diva Sagan"
Les Nouvelles, 19-25 avril 1984, pp. 44-46.
- GARCIN, Jérôme & PUDLOWSKI, Gilles : "Sagan sera toujours Sagan"
Les Nouvelles Littéraires, 16-22 juillet 1981, p. 37.
- GASCHT, A. : "Aimez-vous Sagan"
Le Thyrses, no. 61, 1959, pp. 451-452.
- GAUGEARD, Jean : "La plus grande ordinaire des tragédies"
Les Lettres Françaises, 28 mai-2 juin 1969, p. 8.
- GENNARI, Geneviève : "Comment les écrivaines voient les hommes"
La Revue des Deux Mondes, no. 12, 15 juin 1959, pp. 655-671
- GRENIER, Roger : "Françoise Sagan"
Le Journal du Dimanche, 18 août 1957.
- GUYAUX, Jean : "Le mythe Sagan"
La vie à Charleroi, nov. 1965, p. 31.
- HAHN, Pierre : "Ce qu'ils pensent d'elle"
Le Magazine Littéraire, juin 1969, pp. 14-16.
- HARDOIN, M. Le : "Le mal de tous les siècles"
Hommes et Mondes, avril-juillet 1956, pp. 155-162
- HELIOT, Armelle : "Sagan"
Le Quotidien de Paris, 5 avril 1984.
- HENRIC, Jacques : "Un coeur et ses raisons"
France Nouvelle, 6 oct. 1965, pp. 25-26
- HENRIOT, Emile : "*Bonjour Tristesse*"
Le Monde, 26 mai 1954, p. 9.
- ----- : "Le nouveau Sagan"
Le Monde Hebdomadaire, 15-21 mars 1956, p. 4.
- ----- : "Le Saganisme"
Le Monde Hebdomadaire, 10-16 sept. 1957, p. 4.
- ----- : "Un nouveau Sagan"
Le Monde, 11 sept. 1957, pp. 8-9.
- ----- : "Le dernier Sagan"
Le Monde Hebdomadaire, 10-16 sept. 1959, p. 4.
- HOURDIN, Georges : "Françoise Sagan et son temps"
Le Monde Hebdomadaire, 19-25 sept. 1957, p. 4.
- ----- : "Sagan, tous feux éteints"
Signes du Temps, no. 10, oct. 1959, pp. 33-34.

- HOUVILLE, Gérard d' : "*Dans un mois, dans un an*"
Revue des Deux Mondes, 15 oct. 1957, p. 719-720.
- ISOU, Isodore : "Le bluff Françoise Sagan"
Extr. de *Poésie Nouvelle*, 3, 1958, pp. 6-20.
- JAHIER, Alice : "Les trois romans de Françoise Sagan"
Le Flambeau, no. 40, 1957, pp. 705-713.
- ----- : "Petite méditation sur la chance"
Le Flambeau, no. 9-10, 1959, pp. 765-769.
- ----- : "Une nouvelle étape"
Le Flambeau, no. 48, 1965, pp. 404-406.
- JEANCARD, Pierre : "La saga de Sagan"
Liberté, nov.-déc. 1969, pp. 105-107.
- JOSSELIN, Jean-François : "Sagan... 20 ans après"
Le Nouvel Observateur, 24-30 juin 1974, pp. 56-57.
- ----- : "Les années Sagan"
Le Nouvel Observateur, 18-24 mars 1983, pp. 14-17.
- ----- : "Sagan à petit feu"
Le Nouvel Obsevateur, 30 mars-4 avril 1984.
- JOURDAIN, Bernard : "*La chamade*, par Françoise Sagan""
Education Nationale, 14 oct. 1965.
- KAMEL, R. : "*Aimez-vous Brahms*"
La Revue du Caire, no. 43, 1959, pp. 369-376.
- KANTERS, Robert : "Sagan ou l'étrangère"
Le Figaro Littéraire, 24 juin 1961, p. 2.
- ----- : "Sagan et le bonheur"
Le Figaro Littéraire, 16 sept. 1965, p. 4.
- ----- : "Nos grands zazies"
Le Figaro Littéraire, 22 juin 1969, pp. 19-20.
- ----- : "Sagan"
La Revue de Paris, no. 78, juillet-août 1969, pp. 117-125.
- ----- : "Sagan au milieu du chemin de la vie"
Le Figaro Littéraire, 10 juin 1972.
- ----- : "Sagan et le monde où on s'ennuie"
Le Figaro Littéraire, 22 juin 1974.
- KEMP, Robert : "*Dans un mois, dans un an*"
Les Nouvelles Littéraires, 6 sept. 1957.
- KERCHOVE, Arnold de : "Julien Green et Françoise Sagan"
Revue Générale : Perspectives Européennes des Sciences Humaines, no. 7, 1972, pp. 73-80.

- KIESEL, F. : "Le dernier Sagan"
Le Thyse, no. 54, 1961, pp. 361-362.
- KOJEVE, A. : "Le dernier monde nouveau"
Critique, no. 111-112, août-sept. 1956, pp. 702-708.
- KOVACS, Laurand : "Françoise Sagan : *Avec mon meilleur souvenir*"
N.R.F., no. 378-379, juillet-août 1984, pp. 156-158.
- LABRO, Philippe : "Ces femmes qui font la France"
Paris-Match, 13 jan. 1978, pp. 54-57.
- LALOU, René : "Aimez-vous Brahms.."
Les Nouvelles Littéraires, 10-16 sept. 1959, p. 3.
- LEFORT, Gérard : "Défendre Sagan"
Lire, 11 Juillet 1981.
- LE NOUVEL OBSERVATEUR : "Françoise Sagan s'explique"
Le Nouvel Observateur, 8-14 sept. 1965, pp. 16-17
- LEVY-WILLARD, A. : "Françoise Sagan : Vous croyez qu'il y a une révolution ?"
Libération, 26 avril 1984.
- L'EXPRESS : "Un écrivain nommé Françoise Sagan"
L'Express, 16-22 mars 1956, p. 20.
- ----- : "La jeune fille et la grandeur"
L'Express, 16-22 juillet 1960.
- LHOSTE, Pierre : "Françoise Sagan : quinze ans de loisirs"
Les Nouvelles Littéraires, 22-28 mai 1969, pp. 1/11.
- LORANQUIN, Albert : "Françoise Sagan : *Le lit défait*"
Bulletin des Lettres, no. 388, mai 1977, pp. 173-174.
- MAJAULT, J. : "Françoise Sagan et notre temps"
Education Nationale, no. 27, 17 oct. 1957, pp. 20-21.
- MAULNIER, Thierry : "*Un certain sourire* est-il un roman rose"
Le Figaro Littéraire, 26 mai 1956, pp. 1/3.
- MAURIAC, Claude : "Son second roman : *Un certain sourire*"
Le Figaro, 9 mai 1956, p. 17.
- ----- : "*La chamade*"
Le Figaro Littéraire, 28 oct. 1968, p. 44.
- MAURIAC, François : "Le dernier Prix"
Le Figaro, 6 juin 1954.
- MAUROIS, André : "Sagan n'est plus une petite fille"
Elle, 16 sept. 1957.

- MELCHIOR BONNET, Chr. : "Sorti des Presses"
A la Page, no. 18, déc. 1965, pp. 1918-1919.
- ----- : "Sorti des Presses"
A la Page, no. 49, juillet 1968, p. 1112.
- ----- : "Sorti des Presses"
A la Page, no. 62, août 1969, p. 155.
- MERIEL, Claude : "Le phénomène Sagan"
Tendances - Cahiers de Documentation, no. 52, avril 1968, pp. 233-248.
- MOELLER, Charles : "En marge des romans de Françoise Sagan"
La Revue Nouvelle, no. 12, 15 déc. 1957, pp. 518-537.
- MONTALBETTI, Jean : "Françoise Sagan : Le désir fou"
Les Nouvelles Littéraires, 17-23 sept. 1970, pp. 1/12.
- MORELLE, Paul : "Françoise Sagan vingt ans après... Une vie d'algue"
Le Monde des Livres, 22 nov. 1974, pp. 15/22.
- MOURLET, Michel : "Les gens sont fous. Entretien avec Françoise Sagan"
Les Nouvelles Littéraires, 23-29 oct. 1969, p. 12.
- MULLER, Henri : "*Bonjour Tristesse*"
Carrefour, 21 avril 1954.
- NEUHOFF, Eric : "Françoise Sagan : Bonjour Tendresse"
Le Quotidien de Paris, 17 avril 1984.
- NOURISSIER, François : "Bernard Sagan et Françoise Buffet"
Parisienne, no. 4, 1956, pp. 202-206.
- ----- : "Mme Sagan"
France Observateur, 3-9 sept. 1959.
- ----- : "*La chamade*"
Les Nouvelles Littéraires, 16-22 sept. 1965, p. 2.
- ----- : "Huis-clos chez les grands riches"
Le Figaro Magazine, 4-10 juillet 1981, p. 31.
- ----- : "Sagan : au bal Musset"
Le Figaro Magazine, 26-31 mars 1983, p. 41.
- PARES, Robert : "*Un certain sourire* de Françoise Sagan"
Les Temps Modernes, juillet 1956, pp. 1903-1905.
- PIATIER, Jacqueline : "*Les merveilleux nuages* de Françoise Sagan"
Le Monde Hebdomadaire, 24-30 juin 1961, p. 6.
- ----- : "Un Sagan qui ne fait pas battre la chamade"
Le Monde Hebdomadaire, 22-28 sept. 1965, p. 10.
- ----- : "Tels qu'en eux-mêmes"
Le Monde des Livres, 16 juin 1972, pp. 13-14.

- PICON, Gaëtan : "*Dans un mois dans un an*"
Le Mercure de France, no. 331, 1957, pp. 505-508.
- PILON, Jean-Guy : "Désaccord"
Liberté, nov.-déc. 1969, p. 108.
- PINGAUD, B. : "Sagan"
L'Arc, janvier 1960, pp. 45-48.
- PIVOT, Bernard : "Françoise Sagan a réponse à tout"
Le Figaro Littéraire, 22 juillet 1972.
- POIROT-DELPECH, Bertrand : "Ne rien détruire, disent-elles"
Le Monde des Livres, 21 juin 1974, p. 19.
- ----- : "*Le chien couchant*, de Françoise Sagan"
Le Monde des Livres, 14 nov. 1980, p. 21.
- ----- : "Un nouveau Sagan par une nouvelle Sagan"
Actualité Littéraires, no. 29, nov.-déc. 1980, pp. 2-3.
- ----- : "La course à ce qui ne s'achète pas"
Le Monde des Livres, 3 juillet 1981, pp. 15-16.
- ----- : "Ces irritants petits riens"
Le Monde des Livres, 4 mars 1983, p. 15.
- ----- : "Don du don"
Le Monde hebdomadaire, 29 mars-3 avril 1984, pp. 1/12.
- POIVRE D'ARVOR, Patrick : "Françoise Sagan"
Le Journal du Dimanche, 18 mars 1984.
- POULET, R. : "Romans de dissolution"
Le Spectacle du Monde, no. 169, avril 1976, pp. 86-89.
- ----- : "*La femme fardée*"
Le Spectacle du Monde, no. 235, oct. 1981, p. 107.
- PRASTEAU, J. : "*Bonjour Tristesse*"
Le Figaro, 31 mars 1954, p. 13.
- PUDLOWSKI, Gilles : "Françoise Sagan chez les prolos"
Les Nouvelles Littéraires, 13-19 nov. 1980, p. 32.
- ----- : "Un peu de révolution dans l'orage"
Les Nouvelles Littéraires, 17-23 mars 1983, p. 37.
- RICAUMONT, J. de : "*Un orage immobile*"
Le Spectacle du Monde, no. 257, août 1983, pp. 74-75.
- RICHARD, R. : "Lettre ouverte à Melle Sagan"
Chantiers 22, no. 2, nov. 1957, pp. 13/15.

- ROBICHON, Jacques : "Françoise Sagan"
La Table Ronde, no. 102, juin 1956, pp. 146-149.
- RODE, Henri : "Les romans et les jours"
Marginales, no. 52, fév 1957, pp. 49-51.
- ROLIN, Gabrielle : "La victoire de Sagan"
Le Monde des Livres, 8 avril 1977, p. 11.
- ROUSSEAU, André : "Un certain sourire de Françoise Sagan"
Le Figaro Littéraire, 10 mars 1956, p. 2.
- ----- : "Le nouveau Sagan"
Le Figaro Littéraire, 5 sept. 1959, p. 1.
- ROUSSELOT, J. : "Le nouveau Sagan"
Marginales, no. 69, déc. 1959, pp. 59-62.
- SAVIGNEAU, Josyane : "Françoise Sagan : Humour, impair et passe"
Le Monde Hebdomadaire, 29 mars-3 avril 1984, p. 12.
- SENART, Philippe : "Françoise Sagan"
Arts, 11 sept. 1957.
- ----- : "Sagan et l'ombre d'elle-même"
Le Mercure de France, no. 343, 1961, pp. 305-307.
- ----- : "Autour des romans"
La Revue de Paris, no. 11, déc. 1965, pp. 109-113.
- Sept romancières : "Sept romancières jugent Aimez-vous Brahms.."
La Nef, no. 16, oct. 1959, pp. 63-67.
- SIGAUX, Gilbert : "*Bonjour Tristesse*"
Preuves, août 1954.
- ----- : "*Un certain sourire*"
Preuves, no. 62, avril 1956, pp. 87-88.
- SIMON, Pierre-Henri : "*Un peu de soleil dans l'eau froide*, de Françoise Sagan"
Le Monde des Livres, 31 mai 1969, p. 1.
- SINE : "*Les merveilleux nuages*"
L'Express, 15-21 juin 1965, pp. 36-37.
- SOLLERS, Philippe : "Maîtresses femmes"
Le Point, 14 mai 1984.
- SORIANO, Marc : "D'une certaine tristesse à bonjour sourire"
Les Lettres Françaises, 29 mars-3 avril 1956, p. 3.
- SPENS, Willy de : "Sur Françoise Sagan"
Ecrits de Paris, mars 1959, pp. 85-88.
- ----- : "Françoise Sagan et son public"
La Table Ronde, no. 164, sept. 1961, pp. 72-76.

- STIL, André : "Faut-il punir Sagan ?"
L'Humanité, 23 sept. 1965.
- THIEBAUT, Marcel : "*Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan"
Revue Parisienne, juin 1954.
- THIERNESSE, Arlette : "Portée psychologique et morale des romans de Françoise Sagan"
La Marche Romane, no. 4, oct.-déc. 1959, pp. 157-170.
- TRUC, Gonzague : "De Mme Zoé Oldenbourg à Melle Sagan"
Ecrits de Paris, nov. 1957, pp. 81-85.
- ----- : "Françoise Sagan : *Le garde du coeur*"
Ecrits de Paris, juillet 1968, pp. 28-29.
- VANDROMME, Pol : "Sagan remise à sa place"
Les Nouvelles Littéraires, 11-18 juin 1964, pp. 1/11.
- VARENNE, Jean-Charles : "*Dans un mois, dans un an*"
Centre-Matin, 20 sept. 1957.
- VERNIER-PALLIEZ, Claudine : "Un certain souvenir : entretien avec Françoise Sagan"
Supplément d'*Un orage immobile* (Paris : Tallandier, 1983)
- VIGO, René : "*La chamade* de Françoise Sagan"
France-Soir, 2 sept. 1965.
- VILLELAUR, Anne : "Françoise Sagan : *Un certain sourire*"
Les Lettres Françaises, 15-21 mars 1956, p. 3.
- ----- : "*Dans un mois, dans un an*"
Les Lettres Françaises, 12-17 sept. 1957, p. 3.
- ----- : "Bonsoir Tristesse"
Les Lettres Françaises, 10-17 sept. 1959, p. 2.
- ----- : "Entre deux âges"
Les Lettres Françaises, 23-30 sept 1965, p. 2.
- WEYERGANS, F : "*Bonjour Tristesse*, par Françoise Sagan"
La Revue Nouvelle, 15 oct. 1954, pp. 344-348.
- ----- : "*Un certain sourire*, par Françoise Sagan"
La Revue Nouvelle, 15 mai 1956, pp. 559/562.
- WOLFROMM, Jean-Didier : "Pourquoi Sagan ?"
Le Magazine Littéraire, juin 1969, p. 11.
- ----- : "Sagan au féminin singulier"
France-Soir, 13 juin 1972.
- ----- : "J-D. Wolfromm a lu : *Un profil perdu* par Françoise Sagan"
Le Magazine Littéraire, juillet-août 1974, p. 45.

- WOLFROMM, Jean-Didier : "Sagan : Merci Hougron, Bonjour Simenon"
Les Nouvelles Littéraires, 27 nov.-2 déc. 1980, p. 26.
- WURMSER, André : "Françoise Sagan : *Un certain sourire*"
Les Lettres Françaises, 22-28 mars 1956, p. 2.
- XENAKIS, Françoise : "*La femme fardée* de Françoise Sagan"
Le Matin, 9 août 1981.
- ZIMMER, Christian : "Le portrait ouvert de la nuit"
Les Temps Modernes, no. 271, jan. 1969, pp. 1333-1334.

Articles substantiels parus dans des revues étrangères :

- BECK, Théodore Toulon : "The rising generation in France"
The French Review, no. 31, Oct. 1957, pp. 3-10.
- BROPHY, Brigid : "Françoise Sagan"
The London Magazine, February 1963, pp. 41-59
- ----- : "Françoise Sagan and the art of the beau geste"
Texas Quarterly, no. 7, Winter 1964, pp. 59-69.
- CATE, Curtis : "The rise and decline of Françoise Sagan"
Atlantic Monthly, no. 205, March 1960, pp. 87-94.
- CISMARU, Alfred : "Sagan's theory of complicity"
The Dalhousie Review, no. 45, Winter 1965, pp. 457-469.
- FULLER, B. & SILVERS, R. : "The art of fiction XV : Interview with F. Sagan"
Paris Review, Autumn 1956, pp. 82-91.
- GARIS, Leslie : "Sagan : encore tristesse"
The New York Times Magazine, 16 Nov. 1980, pp. 64-72 et 88-104.
- GUGGENHEIM, Michel : "Sagan devant la critique"
French Review, no. 32, Oct. 1958, pp. 3-13.
- ----- : "Solitude and the quest for happiness"
Yale French Studies, no. 24, Winter 1960, pp. 91-95.
- KAISER, John R. : "Françoise Sagan : a bibliography (1954-1972)"
Bulletin of Bibliography and Magazine Notes, no. 3, July-Sept. 1973, pp. 106-109.
- MENARD, Jean : "Françoise Sagan"
La Revue de l'Université LAVAL, Québec, vol. XI no. 2, oct. 1956, pp. 114-126.
- PEYRE, Henri : "Contemporary feminine literature in France"
Yale French Studies, no. 27, 1961, pp. 47-65.
- QUEREUIL, Andrée : "Le Roman Féminin d'Aujourd'hui et l'Amour"
Revue Générale Belge, no. 96, avril 1960, pp. 89-107.

Ouvrages de référence :

- ABEL, Elizabeth (ed.) : *Writing and sexual difference*
(Chicago : University of Chicago Press, 1982)
- ABEL, Elizabeth ; HIRSCH, Marianne & LANGLAND, Elizabeth (ed.) : *The voyage in : Fictions of female development*
(Hanover, N. H. : University Press of New England, 1983)
- ALBISTUR, Maïté & ARMOGATHE, Daniel : *Histoire du féminisme français*
(Paris : des femmes, 1977)
- ATACK, Margaret & POWRIE, Phil : *Contemporary French fiction by women*
(Manchester : Manchester University Press, 1990)
- BAIR, Deirdre : *Simone de Beauvoir*.
(Paris : Librairie Arthème, Fayard, 1991)
- BARRECA, Régina (ed.) : *Last laugh : perspectives on women and comedy*
(New York : Gordon & Reach, 1988)
- BEAUVOIR, Simone de : *Le deuxième sexe*
(Paris : Gallimard, 1949 ; Coll. "Folio" no. 37 & 38)
- ----- : *Mémoires d'une jeune fille rangée*
(Paris : Gallimard, 1958 ; Coll. "Folio" no. 786)
- ----- : *La force de l'âge*
(Paris : Gallimard, 1960 ; Coll. "Folio" no. 1782)
- ----- : *La force des choses*
(Paris : Gallimard, 1963 ; Coll. "Folio" no. 764 & 765)
- ----- : *Tout compte fait*
(Paris : Gallimard, 1972 ; Coll. "Folio" no. 1022)
- ----- : *La cérémonie des adieux, suivi des Entretiens avec J-P. Sartre*
(Paris : Gallimard, 1981 ; Coll. "Folio" no. 1805)
- BECKER, Lucille Frackman : *XXth century French women novelists*
(Boston : Twayne Publishers, 1989)
- BENSTOCK, Shari : *The private self*
(London : Routledge, 1988)
- BREE, Germaine : *Women writers in France : variation on a theme*
(New Brunswick, N. J. : Rutgers University Press, 1973)
- BROWN, Cheryl L. & OLSON, Karen (ed.) : *Feminist criticism : essays on theory, poetry and prose*
(Metuchen : Scarecrow Press, 1978)
- CHODOROW, Nancy : *The reproduction of mothering : psychoanalysis and the reproduction of gender*
(Berkeley : University of California Press, 1978)

- CIXOUS, Hélène & CLEMENT, Catherine : *La jeune née*
(Paris : Union Générale d'Editions, 1975)
- CIXOUS, Hélène : "Entretien avec Françoise von Rossum-Guyon"
La Revue des Sciences Humaines, no. 168, oct.-déc. 1977, pp. 479-493.
- CIXOUS, Hélène & LECLERC, Annie : *La venue à l'écriture*
(Paris : Union Générale d'Editions, 1977)
- COHEN-SOLAL, Annie : *Sartre*.
(Paris : Gallimard, 1985))
- COQUILLAT, Michelle : *Romans d'amour*
(Paris : Odile Jacob, 1988)
- CORNILLON, Susan Koppelman (ed.) : *Images of women in fiction : feminist perspectives*
(Ohio : Bowling Green University Popular Press, 1972)
- COWARD, Rosalind : "This novel changes lives : are women's novels feminist novels ?"
Feminist Review, no. 5, 1980, pp. 53-64.
- CRANNY-FRANCIS, Anne : *Feminist fiction : feminist uses of generic fiction*
(London : Polity, 1990)
- DIDIER, Béatrice : *Le journal intime*
(Paris : Presses Universitaires de France, 1979)
- ----- : *L'écriture femme*
(Paris : Presses Universitaires de France, 1981)
- DONOVAN, Josephine (ed.) : *Feminist literary criticism : explorations in theory*
(Lexington : The University Press of Kentucky, 1975)
- DUBY, Georges & PERROT, Michèle : *Histoire des femmes en Occident*, t. V
(Paris : Plon, 1992)
- DUPLESSIS, Rachel Blau : *Writing beyond the ending*
(Bloomington : Indiana University Press, 1985)
- EAGLETON, Mary (ed.) : *Feminist literary criticism*
(London & New York : Longman, 1991)
- ELLMANN, Mary : *Thinking about women*
(New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1968)
- EVANS, Mary : *Simone de Beauvoir : a feminist mandarin*
(London : Tavistock Publications, 1985)
- FALLAIZE, Elizabeth : *French women's writing : recent fiction*
(Basingstoke : Macmillan, 1993)
- FALUDI, Susan : *Backlash : la guerre froide contre les femmes*
(Paris : des femmes, 1993)
- FELSKI, Rita : *Beyond feminist aesthetics*
(London : Hutchinson Radius, 1989)

- FRIEDAN, Betty : *The feminine mystique*
(New York : W. W. Norton, 1963)
- ----- : *The second stage*
(New York : Summit Books, 1981)
- GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan : *The madwoman in the attic : the woman writer and the nineteenth-century imagination*
(New Haven : Yale University Press, 1979)
- GILLIGAN, Carol : *In a different voice : psychological theory and women's development*
(Cambridge : Harvard University Press, 1982)
- GORNICK, V. & MORAN, B. K. (ed.) : *Woman in sexist society : studies in power and powerlessness*
(New York : Basic Books, 1971)
- GUNN, Janet Varner : *Towards a poetic of experience*
(Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1982)
- HEILBRUN, Carolyn G. & HIGONNET, Margaret R. : *The representation of women in fiction*
(Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1983)
- HEILBRUN, Carolyn : *Writing a woman's life*
(New York : W. W. Norton, 1988)
- HOUGRON, Jean : *Les humiliés*
(Paris : Editions Stock, 1965)
- HUMM, Maggie : *Border traffic : Strategies of contemporary women writers*
(Manchester : Manchester University Press, 1991)
- IRIGARAY, Luce : *Spéculum de l'autre femme*
(Paris : Minuit, 1974)
- ----- : *Ce sexe qui n'en est pas un*
(Paris : Minuit, 1977)
- JACOBUS, Mary (ed.) : *Women writing and writing about women*
(London : Croom helm, 1979)
- JELINEK, Estelle C. : *Women's autobiography : essays in criticism*
(Bloomington : Indiana University Press, 1980 ; U.M.I. 1992)
- LANSER, SUSAN : *The narrative act : point of view on prose fiction*
(Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1981)
- L'ARC : *Simone de Beauvoir et la lutte des femmes*
(L'Arc no. 61, 1977)
- LECLERC, Annie : *Parole de femme*
(Paris : Grasset, 1974)
- LEIGHTON, Jean : *Simone de Beauvoir on women*
(Rutherford, N. J. : Fairleigh Dickinson University Press, 1975)

- LEJEUNE Philippe : *Le pacte autobiographique*
(Paris : Seuil, 1975)
- ----- : *Je est un autre : l'autobiographie de la littérature aux medias*
(Paris : Seuil, 1980)
- LILAR, Suzanne : *Le malentendu du Deuxième Sexe*
(Paris : Presses Universitaires de France, 1969)
- LITTLE, Judy : *Comedy and the woman writer : Woolf, Sparks and feminism*
(Lincoln : University of Nebraska Press, 1983)
- MARKS, Elaine & COURTIVRON, Isabelle de (ed.) : *New French feminism : an anthology*
(Brighton : Harvester Press, 1981)
- MARTENS, Lorna : *The diary novel*
(Cambridge : Cambridge University Press, 1985)
- McCONNELL-GINEL, Sally ; BORKER, Ruth & FURMAN, Nelly (ed.) : *Women and language in literature and society*
(New York : Praeger, 1980) pp. 258-273.
- MERRILL, Susan Squier (ed.) : *Women writers and the city*
(Knoxville : University of Tennessee Press, 1984)
- MILLETT, Kate : *Sexual politics*
(New York : Doubleday, 1970)
- MILLS, Sara ; PEARCE, Lynne ; SPAULL, Sue & MILLARD, Elaine : *Feminist Readings/ Feminists Reading*
(Hemel Hempstead : Harvester Wheatsheaf, 1989)
- MODLESKI, Tania : *Loving with a vengeance*
(London & New York : Methuen, 1982)
- MOERS, Ellen : *Literary women : the great writers*
(New York : Doubleday, 1976)
- MOI, Toril : *Sexual / Textual politics*
(London : Routledge, 1985)
- ----- : *French feminist thought*
(Oxford : Basil Blackwell, 1987)
- ----- : *Feminist theory & Simone de Beauvoir*
(Oxford : Basil Blackwell, 1990)
- ----- : *Simone de Beauvoir : the making of an intellectual woman*
(Oxford : Basil Blackwell, 1994)
- OKELY, Judith : *Simone de Beauvoir*
(London : Virago, 1986)
- OLNEY, James (ed.) : *Autobiography : essays theoretical and critical*
(Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1980)

- O'ROURKE, Rebecca : "Summer reading"
Feminist Review, no. 2, 1979, pp. 1-17.
- PERSONAL NARRATIVES GROUP : *Interpreting women's lives : feminist theory and personal narratives*
(Bloomington : Indiana University Press, 1989)
- PLANTE, Christine : *La petite soeur de Balzac*
(Paris : Seuil, 1989)
- PRATT, Annis : *Archetypal patterns in women's fiction*
(Brighton : Harvester, 1982)
- PROUST, Marcel : *A la recherche du temps perdu*
(Editions de la Nouvelle Revue Française, 1920 ; Bibliothèque de la Pleiade)
- RADWAY, Janice : *Reading the romance : patriarchy and popular literature*
(London : Verso, 1987)
- RAIMOND, Michel : *Le roman depuis la révolution*
(Paris : Armand Colin, 1981)
- ROWBOTHAM, Sheila : *Woman's consciousness, man's world*
(Harmondsworth : Penguin Books, 1973)
- SARTRE, Jean-Paul : *L'être et le néant*
(Paris : Gallimard, 1943 ; Coll. Tel)
- ----- : *Situations I*
(Paris : Gallimard, 1947)
- ----- : *Situations II*
(Paris : Gallimard, 1948)
- ----- : *Qu'est-ce que la littérature ?*
(Paris : Gallimard, 1948 ; Coll. "Idées" no. 58)
- SAYRE, Robert & LÖWRY, Michael : "Figures of romantic anti-capitalism"
New German Critique, no. 32, 1984, pp. 42-92.
- SCHWARTZER, Alice : *Simone de Beauvoir aujourd'hui*
(Paris : Mercure de France, 1984)
- SHOWALTER, Elaine : *A literature of their own : British women novelists from Brontë to Lessing*
(Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1977)
- ----- (ed.) : *The new feminist criticism : essays on women, literature and theory*
(New York : Pantheon Books, 1985)
- SIMON, P-H. : *Diagnostic des lettres françaises contemporaines*
(Bruxelles : Renaissance du Livre, 1966)

- SMITH, Sidonie : *A poetics of women's autobiography*
(Bloomington : Indiana University Press, 1987)
- SNOW, Kimberley : "Images of women in American literature"
Aphra, no. 2 , Winter 1970, pp. 56-68
- SPACKS, Patricia Meyer : *The female imagination*
(London : Allen & Unwin, 1976)
- ----- : "Women's stories, women's selves"
The Hudson Review, vol. XXX, no. 1, Spring 1977, pp. 29-46.
- THURMAN, Judith : "Breaking the mother-daughter code : an interview with Nancy Chodorow"
Ms, Septembre 1982.
- WALKER, Nancy : *Feminist alternative : Irony and fantasy in the contemporary novel by women*
(Jackson, Miss. : University Press of Mississippi, 1990)
- WARHOL, Robyn : *Gendered intervention*
(New Brunswick, N. J. : Rutgers University Press, 1989)
- WOOLF, Virginia : *A room of their own*
(London : Hogarth Press, 1929 ; Penguin Books, 1945)